This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Digitized by Google

THE PENNSYLVANIA
STATE UNIVERSITY
LIBRARY

THE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DE

REPRODUCTIONS DE MANUSCRITS

A PEINTURES

Digitized by Google

Digitized by Google

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DE

REPRODUCTIONS DE MANUSCRITS

A PEINTURES

10e ANNÉE

POUR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

PARIS

1926

Digitized by Google

Arts
Library
ND3345
.P1
no. 2

THE PENNSYLVANIA STATE
UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by Google

NOTES SUR DES PEINTURES HINDOUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Par E. BLOCHET

Les tableaux hindous reproduits dans cet article appartiennent aux collections du Département des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris.

Les Hindous vishnouïtes n'enluminaient guère leurs livres, non que leur religion leur en fît un scrupule : la loi des Indes n'interdisait point la reproduction des formes vivantes, pas plus de la figure humaine que des animaux; elle était sortie de la pensée limpide d'Ariens, frères de ces Hellènes qui devaient, aux rives de la mer Égée, porter l'Art à sa perfection, et les arts à leur apogée ; elle naquit dans l'idée de peuples, dont la langue, harmonieuse et souple, somptueuse comme celle d'Homère et de Pindare, était riche de formes diaprées qui chatoient dans la phrase pour marquer l'ondulation de la pensée, en coordonnant ses périodes, au lieu, comme les langues sémitiques, de les laisser flotter dans un vide imprécis, qui traduit des concepts imparfaits.

Les Hindous abusèrent de la liberté que leur concédait leur loi ; ils l'exagérèrent en licence et en superfétation ; s'ils empruntèrent aux Hellènes les principes de leurs arts, ils ne tardèrent pas à se séparer d'eux par leur horreur insurmontable de ce juste milieu, de cette modération savante, qui leur parut de la médiocrité, qui leur sembla de la misère, alors qu'elle réjouit les mânes de Confucius. Ils surchargèrent leurs monuments de sculptures écrasantes ; ils les multiplièrent, ils les empilèrent dans des parties que les Grecs laissaient planes et sans décoration ; l'entassement des figures se presse sur les toits pyramidaux des temples, et les stoupas sont couverts de sculptures enchevêtrées sur la pierre, que le ciseau des artistes fouilla sur toute sa surface.

Cette superfétation est orientale ; elle caractérisa, quoique à un degré moindre, la méthode de Byzance ; elle se retrouve dans tous les monuments qui ont été érigés par les Ariens d'Asie, mais les Hindous l'ont portée à son extrême, comme tous les peuples qui ont vécu de leur civilisation. Les Perses, au temps des Achéménides, se montrèrent plus discrets ; ils compliquèrent inutilement la simplicité des normes helléniques, que

Digitized by Google

leurs techniciens syncrétisèrent avec les formules de Babylone, et avec celles de Memphis ; ils surchargèrent, à Persépolis, la copie du chapiteau ionique de deux têtes de taureaux aux cornes menaçantes, mais ils surent limiter l'essor de leur exagération, ce que les Hindous ne voulurent jamais s'imposer ; les bas-reliefs qui furent sculptés, de longs siècles plus tard, sous le règne des Sassanides, s'inspirent encore de la méthode classique [1], et ils respectent, dans une forme lourde et provinciale, les principes de simplicité et de discrétion qui ont fait la gloire de Rome.

*
* *

La peinture radjpoute, sous le pinceau des artistes brahmanistes des écoles de Djammou et de Kangra, la technique indo-persane, aux mains des artistes musulmans de la cour de Dehli, ont produit des œuvres très supérieures à la manière persane.

La peinture iranienne, malgré la perfection à laquelle surent la porter les techniciens de Tauris, de Hérat, d'Isfahan, est toujours restée une forme très secondaire de l'art, dans un pays où la tradition la réprouvait, où elle blessait la conscience des théologiens. Elle fut toujours inférieure au procédé de la fresque [2] ; elle reproduisit

1. J'ai longuement étudié, à plusieurs reprises, les emprunts que les arts orientaux, à toutes les époques, depuis les siècles de l'Antiquité jusqu'aux époques modernes, ont fait aux formules de l'Occident. L'épée de Boabdil, dont j'ai signalé la décoration composée d'octogones et de croix chrétiennes, appartient à la collection du marquis de Villasca, à Madrid; le pommeau de ce glaive, une partie de son fourreau, sont reproduits dans une gravure sur bois, page 85, du petit livre de Juan F. Riaño, *The industrial arts in Spain*, Londres, 1879. L'épée de Boabdil, qui est conservée au département des Médailles de la Bibliothèque nationale, à laquelle l'a léguée le duc de Luynes, porte une décoration tout autre ; mais le fait qu'elle est l'œuvre d'un artiste chrétien, qui travaillait pour le roi de Grenade, est amplement prouvé par la répétition de l'ornement ꝺB, formé de deux B, comme ꝺL pour Ludovicus, les B étant l'initiale du nom arabe de ce prince, Bou Abdillah, à cette date, au lieu du classique Abou Abdillah ; l'attribution de cette arme au dernier souverain de Grenade est prouvée par la répétition, dans les motifs de ses décorations, de la formule *La ghaliba illa Allahou*, » il n'y a pas de vainqueur, sauf Allah », qui fut la devise des rois maures, et qui se retrouve à satiété dans la décoration des stucs de l'Alhambra de Grenade ; ce sont des Chrétiens, comme on le voit par les fautes de leurs inscriptions, qui ont gravé les ivoires mauresques des x^e^-xi^e^ siècles.

2. La décoration des manuscrits est toujours une copie diminuée, au moins dans ses dimensions, par des artistes secondaires, de cartons, de modèles, qui, suivant les époques, suivant les civilisations, ont été traduits en fresque, en mosaïque, en vitrail. La mosaïque est une peinture inaltérable, en matière métallique ; la tapisserie, une fresque sur étoffe, mobile et amovible ; elle a certainement pour origine une peinture à la colle, à la détrempe, sur toile ; le vitrail est une peinture faite pour être vue par transparence ; aux points de vue artistique et géométrique, la fresque, la mosaïque, le vitrail, sont trois aspects d'une seule entité, trois variantes d'une même forme ; ils ne diffèrent que par le détail de leur exécution, par leur mise en œuvre, par leur destination.

La peinture est la projection sur un plan de la sculpture polychrome ; le dessin modelé, la projection de la sculpture non coloriée ; le dessin sans modelé est l'enveloppe de la peinture, l'ensemble des lignes qui délimitent le contour du relief, en le séparant du vide de l'espace ; il exista, aux temps antiques, des bas-reliefs peints, et ceux qui figurent dans les enluminures des livres italiens du moyen âge ne sont pas tous nés dans l'imagination des artistes de Florence ou de Bologne.

La peinture est un trompe-l'œil, et le dessin une convention ; on passe facilement, par la suppression du relief et de la couleur, de la sculpture à la peinture, puis au dessin ; mais l'on ne peut faire le chemin inverse, puisque le relief a disparu dans la peinture et le dessin, puisqu'il ne s'y trouve figuré que sous des apparences fallacieuses, par des subtilités de la technique, par des trucs d'atelier. La peinture et le dessin

Digitized by Google

les caractéristiques de la décoration murale, qui était une fantaisie des rois, qui flattait leur orgueil, en diminuant son ampleur et la puissance de son expression ; elle sont des procédés destinés à des entités qui vivent dans un espace à deux dimensions, qui n'ont aucune notion de la troisième, pas plus que nous de la quatrième, si elle existe.

L'enluminure des manuscrits, si parfaite qu'elle semble, n'est jamais l'origine d'une forme de la grande peinture, de la fresque, de la mosaïque, du vitrail, encore bien moins celle d'une forme sculpturale, d'un relief ; c'est à tort que l'on va chercher l'origine et les sources de la sculpture romane, de la décoration des basiliques du haut moyen âge, dans les peintures de l'*Apocalypse* de Saint-Sever ; cette doctrine est particulièrement malheureuse ; ces peintures sont les plus horribles, les plus abominables, que nous ait léguées l'art des siècles révolus ; elles sont plates, sans forme, sans dessin, sans relief, sans modelé, comme écrasées sous un rouleau d'acier ; elles sont coloriées brutalement par teintes de lavis, violemment, dans des modes sauvages ; elles sont des visions de cauchemar, des scènes d'Apocalypse ; l'homme qui a dessiné et enluminé ces horreurs n'avait pas la moindre notion de ce qu'est l'Art. Esthétiquement, en dehors du raisonnement technique, la théorie, tout inexacte qu'elle soit, pourrait se défendre jusqu'à un certain point pour les belles peintures qui enluminent les livres d'heures de la Renaissance. Ce qui est exact, c'est qu'il existe un rapport certain entre la sculpture et la décoration des églises romanes, et l'illustration informe de l'*Apocalypse* de Saint-Sever, des manuscrits de l'*Apocalypse* ; mais le fait est général, et se répète à toutes les époques ; l'évolution de tous les arts est synchrone ; les arts mineurs vivent des formules du grand art, et c'est ainsi que, sous Louis XIV, l'enluminure des manuscrits reproduit la pompe des tableaux peints par les artistes de la cour du Roi Soleil. Jamais une forme des illustrations d'un manuscrit, dans ses dimensions exiguës, avec ses rapports faussés par l'ignorance des praticiens, dans sa composition défectueuse, n'a pu être traduite dans la plastique, et c'est ce qu'établit la comparaison géométrique des œuvres de la grande peinture avec les produits de l'enluminure des livres. Si l'on considère toute la série des mosaïques et des peintures murales qui décorent, à Rome, à Ravenne, à Florence, à Parenzo, à Mistra, à l'Athos, à Kief, les basiliques chrétiennes, si on les compare avec les enluminures sans nombre qui illustrent les feuillets de tous les livres chrétiens, jusqu'au XIV^e^ siècle, on remarque immédiatement que les peintures murales ont été exécutées par des techniciens de premier ordre, les enluminures des manuscrits par des praticiens, qui se sont inspirés de leurs œuvres sans les comprendre, et surtout, sans avoir les moyens de rivaliser avec elles.

Les artistes qui ont dessiné les cartons des fresques, et ceux des mosaïques, les ont composés suivant les règles d'un Canon inflexible, dont celui de Pansélinos est un abrégé insignifiant ; leur ordonnance est parfaite, leur composition irréprochable ; leur perspective a été savamment étudiée ; elle est établie d'après des normes rigoureuses, qui s'appliquent exclusivement à la décoration murale, d'après des règles sévères, qui ont été créées pour elle ; le nombre des personnages qui y figurent répond absolument au récit qu'elles illustrent ; leur conception est homogène, leur exécution également soignée dans toutes leurs parties ; comme Michel-Ange, comme le Vinci, leurs auteurs ne se sont point lassés de reprendre leur travail, de le remettre sur le chantier, d'en faire de multiples états, qu'ils ont syncrétisés sous une forme parfaite et définitive ; il est arrivé, mais le cas est tout à fait exceptionnel, que des artistes de premier ordre ont consenti à recopier dans des dimensions infimes, pour de puissants monarques, quelques cartons en très petit nombre, qu'ils auraient mieux aimé traduire en fresque ; c'est ainsi que naquirent, au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, à Boukhara et à Isfahan, les ravissants tableaux qui ornent deux livres royaux conservés à la Bibliothèque nationale (Supp. persan 985 et 769).

La manière des peintures des livres, même de celles qui présentent des qualités éminentes, sans constituer des œuvres exceptionnelles, ne saurait se comparer au style des mosaïques et des fresques ; aucune des constantes de la grande peinture ne se retrouve dans les enluminures des livres ; leur technique est très inférieure à celle des décorations murales et des vitraux ; leur composition est essentiellement défectueuse ; leurs auteurs ignorent les lois les plus élémentaires de la géométrie, les principes de la perspective ; ils ont oublié, ils ne se sont point doutés, ils n'ont jamais su, que la perspective de l'illustration des livres est celle du tableau, non celle de la peinture murale, que la disposition d'un tableau est rigoureusement inverse de celle de la fresque. Tous leurs efforts se sont réduits à recopier, dans des dimensions ridicules, les modèles de la décoration murale, sans en mieux comprendre l'ordonnance que des enfants, à leur première leçon de dessin graphique. Encore, l'exécution dépasse-t-elle leurs moyens, et ils ne savent par où commencer, dans leur ignorance totale des principes qui ont guidé les auteurs de ces cartons ; leur maladresse à respecter des rapports dont ils ne voient pas l'origine, dont ils ne devinent point la raison, les conduit fatalement à exagérer les parties par lesquelles ils ont commencé leur œuvre, ou, au contraire, à les dessiner d'une manière trop exiguë ; ces malfaçons les obligent à modifier le reste de leur composition, à diminuer l'ampleur des parties qui leur restent à peindre,

Digitized by Google

tomba rapidement au rang d'une reproduction industrielle, qui perdit tout caractère artistique, et qui créa des œuvres médiocres, sans inspiration.

dans le premier cas, à l'augmenter, dans le second, à donner à certains monuments des dimensions écrasantes, ou inversement, à en faire des joujoux minuscules, comme Sainte-Marie-de-la-Fleur, vue du haut de San-Miniato. C'est ainsi, en particulier, que le nombre des figurants qui animent l'enluminure d'un livre est très rarement conforme à celui des personnages dont le jeu est décrit dans le texte qu'elle prétend illustrer; il y en a souvent moins, il s'en trouve quelquefois trop, ce que l'on aperçoit quand l'artiste a introduit dans sa composition une figure dont le style et la manière détonnent avec ceux des personnages qu'il a copiés, un personnage tel que ceux de son ambiance journalière, dont il est capable de reproduire les traits, tandis qu'il ne saurait composer une figure dans le style de ceux qui ont été créés par l'auteur du carton, par suite de son ignorance des documents archéologiques sur lesquels il s'appuyait, des modes qu'il connaissait, des détails qui lui étaient familiers, grâce auxquels il a fait une œuvre homogène, dont on détruit l'unité, dès que l'on veut la modifier, sans posséder intégralement les mêmes moyens que son créateur.

Ces faits sont d'ordre général ; ils expliquent comment le plus grand nombre des enluminures des manuscrits sont demeurées des répliques maladroites et diminuées de décorations murales, jusqu'au jour où ce genre déclina, et fit place à la technique du tableau, avec sa perspective essentiellement différente de l'ordonnance de la fresque, que s'empressèrent de recopier les enlumineurs des livres, pour satisfaire le goût du jour.

Il tombe sous le sens que les grands artistes, dans tous les siècles, dans tous les pays, ne daignèrent pas s'abaisser à l'exécution d'œuvres infimes, dont ils n'avaient à attendre aucune gloire, qu'un peintre célèbre n'a jamais consenti à enfouir ses œuvres entre les feuillets de livres, destinés a être oubliés sur les rayons des bibliothèques; il laisse ce soin à des artistes de second ordre, qui ne sont point connus, qui le sentent, et en souffrent, et partant, ne signent point un nom que le monde ignore. Le véritable artiste recherche avant tout la gloire que lui conférera la postérité ; mais encore faut-il, pour qu'elle puisse le faire, qu'il lui soit donné de voir ses compositions, sans se donner la peine d'aller les chercher dans les arcanes des collections privées, où elles ne sont pas toujours accessibles. Quoi que l'on fasse, quoi que l'on pense, quoi que l'on dise, l'on ne saurait empêcher que les arts du livre ne soient des arts mineurs ; les peintres, à toutes les époques, ont parfaitement su que tous les tableaux qui ornent les livres sont des œuvres perdues, que personne ne voit, ni ne connaît, sauf leurs propriétaires, quand ils les ouvrent, et certains de leurs amis, quand ils les leur montrent, qui tombent immédiatement dans l'oubli le plus profond, et qui n'ont aucune influence sur l'évolution de l'art. Ce fait donne peut-être la solution d'un des problèmes les plus obscurs de l'histoire persane, la clef de l'énigme du célèbre Behzad, qui, à Hérat et à Tauris, à la fin du xv^e^ siècle et au commencement du xvi^e^, de l'aveu de ses contemporains, fut le coryphée des peintres et le prince des décorateurs. Si l'on relit leurs témoignages avec attention, on ne tarde pas à s'apercevoir que les chroniqueurs persans n'ont jamais entendu spécifier que Behzad fût un enlumineur de manuscrits ; il fut un grand peintre, et il est certain qu'il décora des livres ; mais il est très possible qu'il peignit plutôt les fresques des palais du Khorasan et de la Perse, en laissant à ses disciples la besogne inférieure de recopier ses grandes compositions dans les manuscrits royaux ; et cela, mieux que toutes les explications que j'en ai essayées, donnerait une raison plausible du nombre infime des œuvres de cet artiste, qui se trouvent dans les livres enluminés, de leur insigne rareté ; le fait qu'il donna des leçons de peinture au jeune roi safavi Shah Tahmasp n'implique pas qu'il fût uniquement un peintre d'enluminures, pas plus que ce que raconte Baber Mirza dans ses *Mémoires*, que Mohammad Shaïbani, lequel avait ravi la souveraineté du Khorasan aux princes timourides, avait le toupet de corriger de sa main de sauvage les compositions de Behzad et les calligraphies de Sultan Ali al-Mashhadi ; j'entendrais même l'affirmation de Baber comme signifiant que ce Turk ignare se permettait de retoucher les cartons de fresques que Behzad destinait à ses résidences, et les modèles d'inscriptions que Sultan Ali avait tracés pour en orner les murailles, bien plus que comme parlant de la correction de pages de livres calligraphiés et illustrés, dont Mohammed Shaïbani n'avait évidemment que faire, et qu'il n'ouvrait guère, car le goût des livres, chez les barbares de la tribu de Shaïban, qui avaient dépouillé de leur souveraineté les descendants de Témour, était très factice. Libéral de Vérone (1451-1536), Girolamo dei Libri (1474-1556), en Italie, qui furent les contemporains de l'illustre Behzad (1450-1533), connurent cette même destinée de décorer de fresques les palais des princes, et d'illustrer leurs livres de petites compositions, dans lesquelles ils répétaient les motifs de leurs grands tableaux. L'ampleur de leurs toiles surprend quand on la compare au style restreint de l'enluminure des livres ; mais ces artistes étaient des maîtres qui ne pratiquaient cette manière que par exception, qu'ils laissaient d'ordinaire à des disciples moins habiles qu'eux; la technique de l'enluminure, chez Stefano da Zevio (1393-1439), réagit sur sa manière, dans la Vierge aux Roses, de Vérone, dont les personnages semblent sor-

Digitized by Google

Les rois seuls, dans l'Iran, pouvaient s'offrir le luxe d'œuvres parfaites, et quelques-uns de leurs ministres ; mais la Perse ne fut jamais un pays tellement riche que ces

tir des pages illustrées d'un Livre d'heures, ou d'une icône byzantine ; ces artistes faisaient indifféremment, où le pouvaient, la fresque, le tableau, l'illustration des manuscrits, comme le montre la Vierge aux Roses, dont la perspective est celle d'une peinture murale ou d'une tapisserie, de même que Le Brun peignit pour Louis XIV les cartons de tapisserie représentant les quatre Saisons (*Devises pour les tapisseries du Roi*, man. français 7819). La même Némésis s'est acharnée aveuglément sur l'œuvre de Behzad et sur celle de Libéral de Vérone, plus encore sur les compositions de Behzad que sur celles du grand artiste italien ; elle est la même qui ravagea l'œuvre de Léonard de Vinci, pour laisser subsister des croûtes, et de ces choses vaines et futiles, qui sont comme si elles n'étaient jamais nées ; c'est avec un sentiment de tristesse profonde que l'on feuillette l'innombrable collection des livres persans, enluminés par des praticiens médiocres, par des artisans hâtifs, qui n'avaient d'autre souci que le pain quotidien, qui ignoraient intégralement ce qu'est le sentiment artistique, alors que l'œuvre incomparable du divin Behzad a complètement disparu ; j'insiste sur ce point que toutes les peintures attribuées à Behzad, par les marchands de manuscrits, par les dépeceurs de la littérature persane, qui parlent de l'histoire de l'art oriental, alors qu'il ne sont pas capables de lire une ligne de persan, par les amateurs et les conservateurs de collections d'état, qui sont aussi ignorants qu'eux, constituent des faux manifestes, ou des attributions volontairement fausses, dans un but commercial. Un petit tableau et six petites peintures, authentiquement signés de Behzad, appartiennent à la Bibliothèque nationale, où ils sont entrés en 1900 et en 1916 ; leur qualité est tout autre que celle des soi-disant Behzad que les marchands d'antiquités prétendent détenir ; elle explique l'enthousiasme des Persans pour ce maître, qui se condamna à demeurer à Hérat sous la souveraineté de Mohammad Shaïbani, mais qui suivit Shah Ismaïl à Tauris, avec plaisir, quand ce prince eût reconquis le Khorasan. Je ne crois pas inutile d'insister sur ce point que, sans le témoignage de Baber, qui associe dans un même hommage Behzad, Sultan Mouzaffar, le célèbre calligraphe Sultan Ali, et qui n'avait point coutume de se payer de mots, on serait assez tenté de voir, dans l'extraordinaire célébrité de Behzad, un bluff analogue à celui qui fut perpétré, dans le domaine littéraire, par une coterie qui vécut dans l'entourage de Sultan Hosaïn Mirza, souverain du Khorasan : en firent partie Navaï, Djami, Khondamir, Kashifi, Hatifi ; Hatifi, neveu de Djami, fut le plus remarquable de ce groupe de littérateurs prétentieux et ampoulés, sans aucune originalité, dont tout le talent consista, en une forme précieuse et compliquée, à singer les grandes œuvres des siècles révolus, à les démarquer, dans l'espoir insane de les plonger dans l'oubli, et de faire commencer avec eux l'histoire de la littérature persane. Djami s'est évertué, épuisé, à imiter Hafiz et Nizami ; ses imitations des masnawis immortels de Nizami sont les plus mauvaises de toute la littérature iranienne ; ses traités de Soufisme sont des compilations sans vie, qui montrent qu'il parlait des extases béatifiques comme un sourd de la *Flûte Enchantée* ; ses ghazals sont incontestablement la meilleure partie de son œuvre ; encore sont-ils très inférieurs à ceux de Hafiz, et même aux *Tayyibat* de Sadi, avec lesquels il a vainement cherché à rivaliser ; mais le ghazal est la forme par excellence, la tournure essentielle, de la poésie persane, celle que les Iraniens réussissent le mieux, qui naît spontanément sous leur plume, à ce point que leur poésie est faite entièrement du ghazal, qu'ils modulent avec un charme indicible, avec beaucoup plus de suavité que la grande kasida, qui est infiniment trop longue pour leur inspiration, pour laquelle ils n'ont pas assez de souffle, laquelle, même sous les ciselures précieuses d'Anwari et de Khaghani, revêt dans l'Iran une forme artificielle et une tournure guindée. Navaï et Sultan Hosaïn s'infligèrent le pensum de rivaliser avec Djami, dans leur langue barbare, en turk oriental ; Djami, au moins, s'exprimait dans une langue harmonieuse, où il trouvait, dans le souvenir de ses lectures, les réminiscences heureuses du rythme des grands poètes ; Sultan Hosaïn, dont l'empire s'effondrait, eût été mieux inspiré de s'occuper de ses affaires que de rimer ces inutilités ; la prose de Kashifi est horrible ; il a fait du *Kalila et Dimna* une recension écrite dans un style ridicule ; la chronique de Khondamir ne vaut pas mieux, qui noie le récit des événements dans une trame de fioritures qui le rend incompréhensible ; les deux seuls littérateurs qui, à cette époque, eurent un talent incontestable, Abd al-Razzak et Maktabi, n'appartinrent pas à cette chapelle ; Abd al-Razzak était un esprit bien trop indépendant pour se prêter à ses comédies, et Maktabi était d'une condition trop modeste pour qu'on lui entr'ouvrît les portes du sanctuaire.

Ces gens se rendirent compte que leurs efforts n'imposeraient pas leurs noms ; en fait, aujourd'hui, en Perse, les lettrés ne goûtent nullement Djami, et ils exècrent Kashifi ; on lit encore quelquefois Khondamir, parce qu'il a écrit une histoire ; ils adoptèrent une tactique savante, celle de s'adresser mutuellement des louanges hyperboliques, dont la répétition finit par impressionner le public, sans avoir la moindre influence sur l'esprit des hommes qui vécurent après eux, mais qui leur permit d'accaparer Sultan Hosaïn Mirza, lequel

Digitized by Google

caprices pussent beaucoup se multiplier; les peintres hindous, des XVI^e^-XVIII^e^ siècles, vécurent dans une ambiance plus favorable au développement de leur art, dans un

était très « gens de lettres », et fut tout aise d'être porté aux nues par un cénacle de beaux esprits, qui créa dans le Khorasan l'esprit académique, d'où il passa à Tauris, puis à Kazwin, au commencement du XVI^e^ siècle, puis à Isfahan, pour y consommer la ruine littéraire et artistique de l'Iran.

C'est un fait certain que deux artistes de premier ordre, très supérieurs à Behzad, vécurent dans les premières années du XVI^e^ siècle, Mohammad et Mahmoud (*Les Peintures des Manuscrits orientaux*, 1914-1920, 41 et 42; *les Enluminures des Manuscrits orientaux*, 1926, 52 et 53); ces deux maitres, dans les provinces de la Transoxiane, comme le reconnaissent immédiatement, à première vue, les personnes qui possèdent la technique de la peinture, avaient un tout autre tempérament que Behzad et ses disciples, infiniment plus de talent, comme on le verra un peu plus bas (page 16); la manière de Behzad, les procédés de son atelier, le style et la technique de son école, ne sont point tellement supérieurs aux moyens des peintres de Tauris, au commencement du XIV^e^ siècle, alors que la technique de Mohammad et de Mahmoud, au début du XVI^e^, est d'une perfection et d'une science incomparables, à laquelle n'ont jamais atteint les procédés de l'école de Behzad, ni à Hérat, sous le règne de Sultan Hosaïn Mirza, ni à Tauris, à la cour de Shah Ismaïl; ils eurent la même habileté que les maitres des écoles radjasthanies, et leurs œuvres possèdent les qualités précieuses des tableaux qui ont été peints à Kangra, à Djammou, à Amritsar. L'on chercherait en vain leurs noms chez Khondamir, qui ne pouvait pas ne pas les connaître, puisqu'il parle de Mir Ali Mashhadi, lequel, comme eux, travaillait en exil, à Boukhara, pour les Uzbeks; cette prétérition, au XVII^e^ siècle, sous la plume du continuateur de Khondamir, s'étendit à un artiste incomparable, au calligraphe Imad al-Hasani, à Riza-i Abbassi, qui fleurit vers 1620, à Isfahan, qui eut une vogue extraordinaire comme portraitiste, et méritée; à bien d'autres, qui furent des peintres très habiles, Sadik, Wali Djan, Haïdar Kouli, dont il est inutile de chercher les noms dans la chronique d'Iskandar Mounshi, lequel appartint à ce clan, et se refuse à citer aucun peintre après Agha Riza, qu'il considère comme le coryphée ultime de l'école behzadienne, après lequel il n'y eut plus d'art; cet Agha Riza fut un bon disciple de l'école née de la préciosité de Behzad, et il forma, ou inspira, tous les peintres qui arrivèrent après lui à la notoriété, Sadik, Wali Djan, Riza-i Abbassi, Haïdar Kouli, mais il leur fut très inférieur; encore faut-il remarquer que Riza-i Abbassi fut le peintre officiel de la cour d'Isfahan, qu'il eut, auprès de Shah Abbas, une situation égale à celle de Behzad, à Hérat et à Tauris; d'où il faut inférer qu'Iskandar Mounshi ignore systématiquement tout ce qui ne fut pas la coterie Behzad et ses produits directs.

Ces conclusions fâcheuses seraient amplement confirmées par un portrait, qui appartient à M. Sakisian, qu'une épigraphe qu'il est difficile de ne pas regarder comme contemporaine de son exécution, déclare formellement représenter Shaïbek Khan, c'est-à-dire Mohammad Khan Shaïbani, peint par la main de Behzad; mais ce portrait est véritablement indigne des louanges que Baber adresse à son auteur; que cette pièce, la petite peinture qui décore un recueil de pages calligraphiées dont j'ai parlé à plusieurs reprises, et qui est certainement de Behzad, les oiseaux peints dans les marges de trois feuillets d'un Diwan de Shahi conservés à la Bibliothèque nationale, dûment signés par Behzad, soient de la même main, c'est ce qu'aucun peintre n'admettra jamais; si la figure est assez finement traitée, le tapis rouge, le fond vert, le coussin noir, sont peints par teintes plates, à grands coups de pinceau, dans des nuances violentes et criardes, qui contrastent vivement avec les œuvres signées par Behzad, avec les tableaux de ses élèves. Et l'on ne peut guère admettre que Behzad, peu enthousiaste de fixer pour la postérité les traits de ce barbare, en prit à son aise avec lui; Mohammad Shaïbani, qui se permettait de corriger ses œuvres, ou ses projets, se serait aperçu de l'artifice, ce qui aurait pu causer quelque désagrément à l'artiste.

Cette question est intimement liée à la théorie suivant laquelle un puissant seigneur s'est inspiré des formes d'un monument qu'il vit sur son chemin, et dont il apprécia l'élégance, pour le faire reproduire dans ses états, par des praticiens auxquels il donna la tâche de le copier; la doctrine d'après laquelle les églises romanes seraient des répliques, par l'intermédiaire de dessins faits par les pèlerins, des basiliques de pierre, construites dans la Syrie byzantine par les Grecs, aux V^e^-VI^e^ siècles, est une hypothèse qui, à première vue, explique élégamment le transfert des formules architecturales à travers les régions du monde. Mais, sans insister sur ce fait, qu'à partir de la conquête musulmane, il fut à peu près impossible aux pèlerins de s'aventurer dans le Haouran, au Sud de Damas, elle a le grave tort d'être inexistante, en ce sens qu'elle est contraire à toutes les possibilités, à toutes les évidences mathématiques. Il est impossible qu'à aucune époque, au point de vue architectural, l'on ait fait reproduire dans une cité une basilique qui décorait une ville lointaine, par une copie exécutée sur place; ce qui est tout différent, et, ce qui, tombe sous le sens, c'est que

Digitized by Google

empire dont les souverains furent parmi les plus riches qui aient régné sur le monde, et connurent une splendeur inouïe, un luxe écrasant, en comparaison desquels la pompe du « Sophy » d'Isfahan n'était guère qu'une médiocrité dorée.

l'on a prié les architectes d'un monument dont l'élégance plaisait, ou leurs disciples, ou les techniciens qui en possédaient les plans, suivant les cas, de venir les répéter sous d'autres cieux.

Il n'y a aucun doute que les plans des édifices qui avaient été créés par des maîtres incontestés n'aient été conservés dans les ateliers des architectes, pour être utilisés dans l'avenir ; l'extrême similitude, l'intime parenté des monuments de l'Antiquité, des temples doriques, des dômes, des basiliques romanes, des cathédrales ogivales, montrent que les plans de l'une de ces séries d'édifices sortent les uns des autres par des modifications de détail, peu importantes, négligeables au point de vue de la technique, par des suites d'adaptations, et qu'ils dérivent tous d'un plan type, qui est celui du premier monument de la série, qui devint classique, et auquel on ne toucha plus.

La copie exacte et diplomatique de monuments de cette importance, des Saints-Apôtres, à Saint-Front, de la cathédrale de Limoges, qui a été reproduite servilement à Utrecht, par dessin, par report, est aussi impossible qu'elle le serait par une série de photographies. C'est bien juste si l'on pourrait rétablir le plan d'ensemble primitif d'après le métrage, et les édifices qui ont été reproduits de cette façon se reconnaissent à la défectuosité manifeste de leur construction, à l'imprécision des rapports qui existent entre leurs dimensions ; quant au transfert de toutes les particularités graphiques, de tous les détails caractéristiques d'un édifice, par le dessin, le travail auquel il faudrait se livrer pour les relever sous une forme qui permette de les reproduire fidèlement, leur multiplicité, l'impossibilité de deviner les artifices de la construction derrière les murs et sous les parois des voûtes, dépasserait les facultés humaines. Il faut, pour copier exactement un document, l'avoir constamment sous les yeux, et s'y reporter sans trêve dans des vérifications incessantes.

C'est une singulière illusion de croire que, jusqu'au XVI^e^ siècle, les architectes des monuments romans et ogivaux n'ont connu les plans, les modèles, que pour les parties décoratives, et qu'ils ont complètement ignoré les plans à l'échelle, les plans côtés, les épures, pour la construction ; de penser que ces édifices immenses ont été élevés avec l'aide de documents qui ne dépassaient pas la dimension de ceux qui se trouvent dans l'album de Guillaume de Honnecourt ; mais ces dessins de Guillaume de Honnecourt ne sont pas des plans, ce sont des croquis d'architecte, des croquis faits dans un but purement décoratif, des memento, des documents, de la valeur mnémotechnique de ceux qui figurent dans nos traités d'archéologie et d'architecture, souvent des réminiscences de monuments que l'auteur avait contemplés, avec des interprétations étranges, avec des modifications incroyables, quelquefois des inventions de l'artiste, qui fixait rapidement sur le parchemin une idée qui lui traversait l'esprit, qui venait de naître du souvenir de motifs devant lesquels il s'était arrêté dans ses voyages. Que des techniciens aient élevé des cathédrales, qu'ils aient construit des ponts, avec des documents grands comme une feuille de papier à lettre, c'est ce qui est parfaitement impossible, à moins qu'ils n'aient été plus malins que nous, ou que le diable, comme la légende les en accuse quelquefois, leur soit venu en aide ; de même, les dessins que l'on voit aux mains des constructeurs, dans les tableaux anciens, et qu'ils présentent à leurs maîtres, ne sont pas des plans des édifices, auxquels ces derniers n'auraient rien vu, mais des élévations destinées à donner à des personnes incompétentes une idée plastique du monument.

Que l'on ait, à plusieurs reprises, au cours de leur exécution, modifié le plan primitif des cathédrales, c'est là un fait évident ; mais, de l'exécution par plans successifs des tranches successives d'une basilique, on ne saurait induire qu'elle a été construite sans plan, et sans plans ; ce n'est pas parce que les architectes ont modifié le plan primitif qu'ils n'eurent ni épure d'ensemble, ni épures particlles ; du fait que les cuirassés d'escadre de la troisième République, aux temps incroyables où ils restaient une dizaine d'années en chantier, ont vu leur plan modifié de nombreuses fois pour les mettre au courant des découvertes de la science, il serait absurde de prétendre qu'ils ont été construits sans plan, et sans plans, puisqu'on les possède tous pour chaque navire. Les règles de la construction navale ne diffèrent point des normes de la construction terrestre, et elles n'en peuvent différer : les modifications que l'on veut apporter à un édifice en cours d'exécution, obligent naturellement à l'abandon de toute la partie de l'ancien plan que l'on ne veut pas utiliser, et à l'exécution de nouveaux graphiques, que l'on raccorde, tant bien que mal, au plan primitif, et aux plans particuliers qui avaient servi à l'érection des parties déjà construites ; ces raccords ne vont pas sans inconvénients, comme tous les rafistolages ; ils expliquent peut-être certains défauts de construction, certaines disparités, l'inclinaison, la déviation de certains axes, à moins qu'il n'y faille voir de simples fautes d'exécution, certaines malfaçons

Digitized by Google

La qualité de la peinture est supérieure dans l'Inde à son exécution en Perse; les formes radjpoutes sont plus harmonieuses, plus plastiques que celles de l'Iran, parce que les artistes hindous vécurent dans un pays où la sculpture n'était point prohibée, comme elle le fut dans l'Islam; à toutes les époques, dans tous les royaumes, la perfection de la peinture est dans un rapport direct avec l'impression plastique qu'elle produit, avec la connaissance et la perception que possédèrent les artistes de la valeur sculpturale, du relief des sujets qu'ils représentèrent dans leurs compositions[1].

nées de la négligence des techniciens, comme celles que l'on remarque dans la coupole de Saint-Vital, dans d'autres monuments byzantins, et même, comme l'a soutenu M. de Lasteyrie, pour l'inclinaison de l'axe du chœur des églises, la traduction d'une pensée mystique; avec des plans certains, à grande échelle, avec des moyens de repérage parfaits, il arrive que les galeries d'un tunnel, qui se foren dans la montagne, en avançant l'une vers l'autre, voient leur axe, au point de jonction, brisé sur plusieurs centimètres, et cependant personne n'a jamais prétendu que le Simplon a été percé sans plan; ce qu'il y a de certain, c'est que ces déviations ne se remarquent jamais dans le sens vertical, ce qui se comprend assez, et qu'il y faut tout au plus voir, dans le sens horizontal, l'effet de la négligence d'opérateurs qui prirent mal leurs mesures sur leurs plans.

Les architectes de l'Antiquité, en Égypte, en Grèce, à Rome, étaient des praticiens d'une science consommée; ceux du moyen âge ne leur cédaient en rien; qu'ils aient connu autre chose que les livres d'Euclide, que les Byzantins ont consenti à ne pas laisser se perdre, c'est un fait qui ressort de l'étude mathématique de leurs édifices; il ne faut pas oublier qu'Archimède a inventé le calcul infinitésimal, et qu'il opéra la quadrature de la parabole; le Panthéon d'Hadrien est équilibré d'une façon qui tient du prodige sur des surfaces gauches, ce que n'auraient su faire, ni l'architecte de Santa Maria del Fiore, ni Bramante, ni Michel-Ange. Il ne faut pas inférer, de la disparition de leurs épures, qu'ils n'en ont pas dessiné, ou qu'ils en dessinaient très peu; les cadrans solaires, que connaissaient les Grecs, ne peuvent s'établir, comme l'a reconnu Tannery, sans une construction géométrique, qui suppose une épure dont le tracé est classique; comment, sans calculs, sans épures, sans plans, les Hellènes auraient-ils pu tracer les lignes verticales du Parthénon, qui sont les arêtes d'une pyramide d'une hauteur prodigieuse, ses lignes horizontales, qui sont des arcs de cercle d'un rayon immense? Les calculs des Anciens, des architectes du roman et de l'ogival, étaient empiriques, dira-t-on; sans vouloir éclairer les ténèbres d'un mystère évident, car la construction de Sainte-Constance suppose la connaissance de formules que la théorie reçue dénie aux constructeurs du IVe siècle, et la connaissance de chiffres autres que les systèmes numéraux des Grecs et des Romains, leurs calculs étaient-ils beaucoup plus empiriques que les nôtres, avec nos systèmes d'interpolation, d'extrapolation, de méthode des moindres carrés, de résolution des équations par des procédés artificiels? La base essentielle de notre technique, en résistance des matériaux, par exemple, n'est-elle pas l'expérience, c'est-à-dire l'empirisme, sans compter la manière de se garantir des accidents en multipliant par un coefficient plus ou moins élevé, suivant le caractère de l'auteur, les dimensions des parties de son édifice, telles qu'elles lui sont indiquées par les formules.

Il est notoire que les tailleurs de pierre étaient des artisans d'une science parfaite, qui n'ignoraient rien des tracés les plus compliqués de la stéréotomie, et que chacune de leurs pierres était taillée d'après des dessins à l'échelle; Viollet-le-Duc a fait remarquer que les pierres étaient ouvrées, à leur sortie de la carrière, sous leur forme définitive, qu'elles n'étaient jamais travaillées une fois qu'elles avaient pris leur place dans l'édifice dont elles devaient faire partie, contrairement au procédé qui consiste à apporter les pierres dégrossies, et à les finir quand elles sont montées; la technique des anciens architectes présentait ce double avantage qu'elle exigeait beaucoup plus de soin que l'autre, et que la pierre gardait à sa surface la croûte dont le calcaire se recouvre dès qu'il a été extrait de la carrière, laquelle ne se reforme pas, si on l'enlève par des opérations quelconques après la mise en place; les praticiens des époques révolues travaillaient indubitablement avec une exactitude aussi grande que celle à laquelle sont arrivés les techniciens contemporains; sans quoi, il est évident qu'ils n'auraient jamais pu élever pour des siècles les monuments qu'ils ont construits, à la hauteur à laquelle ils les ont amenés, et c'est là, il me semble, un fait de bon sens, une preuve à posteriori, sur la valeur de laquelle il ne saurait y avoir de doute; que des plans à très grande échelle dessinés, soit sur des pans de murs, soit sur le sol, aient entièrement disparu, c'est là une circonstance qui ne saurait étonner.

1. Ce fait explique comment l'art de l'enluminure du livre a produit en Italie des œuvres plus parfaites

Digitized by Google

Les artistes hindous ne s'imposèrent jamais la tâche impossible d'enluminer les œuvres immenses de leur littérature épique, le *Ramayana*, le *Mahabharata*, le *Hariwamsa*, ou les pièces gracieuses de leur drame lyrique, non qu'ils en fussent incapables, ou que la trame de ces livres se prêtât moins docilement à l'illustration que le rythme de Firdausi ou les vers de Nizami.

Les sculpteurs brahmanistes qui travaillèrent à Angkor pour les souverains du royaume khmer, aux années lointaines du haut moyen âge, le montrèrent assez en étendant sur les murailles du vihâra toute l'illustration du poème dans lequel Valmiki a conté la gloire de Rama, et chanté l'héroïsme du roi des Singes ; mais de telles fantaisies n'étaient possibles que pour satisfaire un désir royal ; elles ne pouvaient devenir la règle et se généraliser, qu'à la condition que leurs auteurs sacrifiassent la perfection de leur technique précieuse ; ils y renoncèrent, et ils agirent avec sagesse ; ils bornèrent leurs efforts à historier quelques-unes des scènes capitales de leur épopée, et ils les traitèrent dans une manière splendide, plutôt dans la technique des tableaux que dans le style de l'enluminure ; on sent qu'ils manquaient d'enthousiasme pour ce procédé, et qu'il n'avait pas leur faveur ; leur sentiment artistique était trop délicat pour qu'ils ne se rendissent pas compte de ses défauts, de son infériorité, pour ne pas voir qu'il est une technique secondaire, qu'on ne saurait comparer à la fresque, dont ils est l'aboutissement, de la plastique, dont il copie les formes en les altérant.

Ils se refusèrent à suivre les littérateurs et les mathématiciens de l'Inde dans le débordement de leur imagination, et leur sobriété contraste d'une manière absolue avec la diffusion de l'épopée, de la légende héroïque, avec les exagérations décevantes du Panthéon brahmanique, avec la complexité extrême du monde transcendantal chez les Bouddhistes ; ils se montrèrent ainsi plus avertis que les architectes qui décorèrent les sanctuaires des Brahmanistes et ceux des fidèles du Tathagata ; leur œuvre fut beaucoup plus humaine que celle des peintres persans, tandis que la décoration des temples de l'Inde et de Java connut une superfétation qui aboutit au fouillis et à l'incohérence.

Les peintures radjpoutes constituent de véritables tableaux, dont la composition, la technique, la manière, l'exécution, sont supérieures à celles des peintures qui décorent les livres persans ; leurs auteurs ont cherché à y faire une œuvre personnelle, dans un cadre qui n'était point très vaste, qui se bornait à quelques thèmes traditionnels, mais dans lequel chacun travaillait à sa guise, d'après ses idées, à la mesure de ses talents, sans se laisser dominer par les lois inflexibles d'un Canon, en dehors duquel les artistes n'osent rien inventer.

qu'en France, qui donnent une sensation de relief, que l'on irait vainement chercher dans les tableaux des manuscrits illustrés par les Germaniques et dans les monastères anglo-saxons ; c'est une circonstance suffisamment connue qu'en Italie les peintres furent très souvent des orfèvres, dont le métier exigeait impérieusement qu'il possédassent du relief, de la structure anatomique, de la manière de camper un personnage, d'en assembler plusieurs dans le cadre restreint d'une composition, une connaissance, une science, un sentiment, tout autres que les dessinateurs et les coloristes. Pisanello (1380-1451), Matteo di Pasti, vers 1450, furent des artistes de grand talent, qui gravèrent des médailles et peignirent des tableaux ; les figures de Pisanello ont une personnalité intense ; elles se détachent sur le fond de ses tableaux avec la netteté de celles qui s'enlèvent

Digitized by Google

*
* *

Les artistes musulmans qui s'en vinrent dans l'Inde, des provinces et des districts de la Transoxiane, avec Baber, au commencement du XVI^e^ siècle, travaillaient suivant les traditions brillantes de l'école de Hérat, qui avaient été codifiées par le célèbre Behzad [1];

dans le champ de ses médailles ; le Francia (1465-1533) signait *aurifaber*. Les décorateurs se bornaient à peindre en trompe-l'œil, par des artifices habiles, les projections, sur le plan de leur feuille de parchemin, des formes animées, dont les praticiens du métal voyaient le relief, et qu'ils sentaient tourner.

1. On chercherait en vain dans ces peintures indo-persanes, tout comme dans les tableaux radjpoutes, la moindre influence chinoise ; je me suis, à plusieurs reprises, expliqué sur la prétendue influence des normes des ateliers du Céleste Empire sur la méthode des ateliers iraniens, et, sans revenir sur ce sujet, je me bornerai à préciser quelques aspects de cette question. Les personnes qui connaissent par métier la technique de la peinture, la pratique de ses procédés, sont toutes de cet avis unanime qu'il n'y a rien de commun entre le style chinois et la manière persane, aux époques auxquelles on veut reporter l'influence de l'art de l'empire du Milieu sur le genre des écoles persanes, aux XII^e^, XIII^e^, XIV^e^ siècles : le dessin chinois est d'une qualité très supérieure à celui des Iraniens, autrement net, autrement pur, d'une tout autre précision ; c'est seulement en des périodes tardives, un peu avec les Timourides, vers 1410, dans l'Est, à Hérat, infiniment plus vers 1590, avec les artistes du règne de Shah Abbas I^er^, dans l'Ouest, à Isfahan, que, pour très peu de temps, sous l'influence d'œuvres chinoises, en effet, et par leur imitation, le dessin persan devient calligraphique comme celui des Célestes, qu'il prend une netteté et une pureté absolues ; il ignorait totalement ces qualités au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle ; il les perdit bientôt, au commencement du XVII^e^ siècle, vers la fin de la souveraineté de Shah Abbas I^er^ ; encore faut-il remarquer qu'on ne les remarque à leur apogée durant ce court espace de temps, que dans les dessins au trait, et que le dessin des peintures resta toujours très inférieur à celui des tableaux exécutés aux rives du Hoang-ho et du Yang-zeu, que l'on ne peut et qu'on ne doit parler d'influence chinoise que lorsqu'un dessin persan recopie ou imite une œuvre chinoise, que la pureté et la finesse d'un dessin exécuté à Isfahan n'implique nullement que son auteur se soit inspiré des normes célestes. Quant à la couleur, il n'y a aucune similitude, aucun rapport, entre la palette chinoise du XII^e^ ou du XIII^e^ siècle, et celle des artistes persans des XIII^e^-XV^e^ siècles, comme le prouvent d'une façon suffisante, je pense, les planches en couleurs que j'ai publiées dans les *Enluminures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*. Dans ce mémoire, ainsi que dans un autre, qui lui est antérieur, j'ai basé mes comparaisons entre la peinture persane et la technique chinoise sur plusieurs tableaux en soie des VIII^e^-XIV^e^ siècles, qui appartiennent au Musée Guimet, en particulier, sur une pièce remarquable, attribuée à Tchao Mong-fou, vers 1285, laquelle se trouve reproduite, en partie, à la planche 119 des *Enluminures*. Que ces tableaux chinois remontent d'une façon certaine à des dates aussi reculées, c'est un fait qui est très douteux, et, dans la grande majorité des cas, il est vraisemblable qu'il y faut voir des copies de copies, faites diplomatiquement, exécutées avec le soin extrême que les Célestes apportent à ce genre de travail, d'œuvres très anciennes, qui sont disparues depuis des siècles, mais dont les pièces que nous possédons constituent en fait des fac-simile aussi exacts que possible, sur lesquels on peut raisonner et disserter, à très peu de chose près, comme on le ferait sur les originaux.

Il est impossible, et il le sera toujours, de connaître rien de précis sur les époques anciennes de la peinture chinoise ; c'est un fait malheureusement trop certain que le climat du Céleste Empire n'accorde guère plus de deux à trois siècles d'existence aux livres et aux tableaux, que c'est tout à fait par exception, comme dans l'Inde, que l'on peut rencontrer des documents manuscrits du XIII^e^ siècle, quand ils ont été entourés de précautions inusuelles, et que c'est là la limite supérieure que l'on puisse atteindre. Aussi, le nombre des faux, ou plutôt de ce que nous nommons en Occident des faux, en Chine, dépasse-t-il l'imagination ; les Célestes considèrent que la copie diplomatique d'un document de l'Antiquité, à travers un nombre indéterminé d'intermédiaires, avec la reproduction de ses cachets, de ses inscriptions, vaut tout autant que l'original ; ce jugement nous paraît scandaleux ; il se justifie assez par les conditions climatériques de l'Empire, ainsi que par la manie du collectionnisme, qui sévit depuis trente siècles aux rives du Fleuve bleu, chez tous les lettrés, pour lesquels, certainement, il n'aurait jamais existé suffisamment de pièces authentiques remontant aux anciennes dynasties ; ainsi s'expliquent vraisemblablement la multiplicité des vases sacrificiels de bronze des Shang, des Tchéou, des Han, qui, suivant la légende chinoise, auraient échappé miraculeusement à la des-

Digitized by Google

leurs efforts n'en purent maintenir longtemps la tradition intacte, malgré la perfection de sa manière et la préciosité de son style ; ils furent exactement dans la même

truction intégrale ordonnée par Thsin Sheu-hoang-ti, et qui, je pense, pour certaines raisons, reproduisent, sous les espèces de répliques indéfinies, des types traditionnels de l'art du Céleste-Empire, aux dates des siècles lointains. Cela, sans compter les faux véritables, qui constituent un bon nombre des pièces du Musée Cernuschi, et d'autres pièces, qui ont été regardées comme authentiques par les archéologues.

Mais je serais assez tenté de faire une exception pour l'immense tableau de Tchao Mong-fou, dont je n'ai pu reproduire qu'une toute petite partie, et cela pour plusieurs raisons : tout d'abord, pour le soin extrême avec lequel il a été exécuté, qui a dû coûter à son auteur un travail considérable, au petit point, durant des mois ; ce fait, qu'il appartint aux collections impériales, où n'entrent que des pièces sur l'authenticité desquelles ne plane aucun doute, ou le moins d'incertitude possible, d'où sont exclues, après l'examen des meilleurs experts, les pièces fausses, ou simplement douteuses ; c'est au Louvre, aux Offices, au Palais Pitti, au Prado, à la Pinacothèque de Munich, que l'on ira toujours chercher les documents les plus authentiques de la peinture occidentale, sans qu'il soit nécessaire d'insister sur cette évidence ; cette circonstance que ces collections, depuis la fin de ce XIIIe siècle, en laquelle travaillait Tchao Mong-fou, sont toujours demeurées à Pékin, depuis le jour où Khoubilaï installa près de Yen la capitale du Céleste Empire, que, malgré les convulsions politiques qui se sont produites durant six cent cinquante années, la Cour n'a point bougé de Pékin, sous les Yuan, les Ming, les Mandchous, où elle n'a jamais connu les saccages et les destructions des siècles de l'Antiquité et du moyen âge ; enfin, ce tableau tenait une place d'honneur dans les galeries impériales, car il fut spécialement choisi par l'impératrice douairière Tseu-hi, laquelle voulait remercier M. Guimet de lui avoir renvoyé l'un des sceaux impériaux de sa dynastie ; rien au monde ne saurait atteindre le caractère sacré d'un sceau impérial ; la possession du sceau, comme on le voit maintes fois dans l'histoire de a Chine, implique celle de l'Empire ; qui s'en empare devient Fils du Ciel, par le Mandat divin. Ce furent donc des pièces hors de pair que la Majesté Céleste envoya à M. Guimet, pour reconnaître la restitution du sceau impérial, et ce choix fut d'autant plus judicieux que la souveraine était un bon pinceau, qu'elle peignait avec une grande habileté, comme le fait est patent par une pièce de sa main impériale, qui fut vendue à Paris, lors de la dispersion des livres et objets d'Extrême-Orient qui appartinrent à Collin de Plancy, en 1911. D'où j'infère que le tableau de Tchao Mong-fou est l'œuvre originale de cet artiste, ou, tout au moins, qu'il représente une copie infiniment soignée, un fac-simile de celui du XIIIe siècle, qui ne s'en distingue que dans le rapport qui existe entre l'« École d'Athènes » de Raphaël, et sa copie, par Balze, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; on serait d'ailleurs bien empêché, sauf si l'on invoque des raisons de sentiment, d'administrer des preuves décisives de l'inauthenticité du tableau du Musée Guimet : il ne faut pas oublier, pour ne parler uniquement que des œuvres qui ont quelque valeur, que les études de MM. Chavannes et Petrucci sur la peinture chinoise sont inexistantes, par suite de cette circonstance que M. Chavannes ne s'est pas aperçu que le traité chinois sur lequel il a édifié l'histoire de l'art dans le Céleste Empire est éminemment tardif, qu'il a été rédigé à Pékin, d'après les théories, les doctrines, les méthodes, les procédés, importés en Chine par les Pères de la Société de Jésus, tout à la fin des Ming, au commencement des Tai-Thsing, au XVIIe siècle, qu'avant cette époque moderne il n'existait point dans l'empire du Milieu de doctrine artistique, que l'on n'y connaissait absolument rien de l'histoire de la peinture, de même que l'on n'y entendait rien à la géométrie, avant que le célèbre Matthieu Ricci, en 1607, ait fait rédiger, par le pinceau du grand ministre Siu Koang-khi, la traduction des six premiers livres d'Euclide, dans une recension qui fut éditée une seule et unique fois, comme le montre la dimension des planches qui servirent à la xylographie, et non plusieurs fois, comme se l'imaginent les Sinologues, lesquels se basent sur la dimension des pages, qui ont été rognées plus ou moins par les relieurs.

Si l'on en croyait les personnes qui soutiennent la thèse de l'influence chinoise sur la manière persane, le procédé des peintres du Céleste Empire se reconnaîtrait immédiatement dans l'œuvre des artistes de l'Iran à leur façon de comprendre la plastique, à l'absence complète de relief et de modelé dans les sujets qui animent leurs compositions, alors que la peinture mésopotamienne, tant dans la facture des visages que dans le rendu des vêtements, a conservé le relief, le modelé, qu'elle tient de ses modèles byzantins, d'une imitation assez maladroite du procédé du bas-Empire, qui n'est que l'adultération des normes des peintres de la Ville Éternelle, lesquels, comme le fait est patent, n'avaient pas d'autre ambition que de continuer Apelle, d'autre idée que de rappeler Pausias. La peinture persane, à partir de la fin du Xe siècle, sous l'inspiration directe de modèles venus de l'empire chinois, aurait substitué à ces formes le schéma sans relief qui est caractéristique, ou qui serait caractéristique, de la méthode des Célestes. Le problème est beaucoup plus compliqué, et il ne se présente point sous la forme d'un énoncé aussi simple ; le rendu des ombres, le modelé, la traduction de la

Digitized by Google

situation que les disciples des ateliers de Hérat, lorsqu'ils suivirent l'incomparable Behzad à Tauris, dans les états du roi Shah Ismaïl Ier, quand l'invasion des Uzbeks, qui

plastique, dans les œuvres qui sortent des écoles mésopotamiennes, ne sont pas supérieurs à ceux de la technique persane, comme on pourra aisément s'en rendre compte par l'examen des peintures des XIIe-XIIIe siècles, que j'ai reproduites dans les *Enluminures des Manuscrits orientaux*. Si les plis des vêtements s'y trouvent quelquefois plus indiqués que dans les tableaux persans des XIV-XVIe siècles, plus, et non mieux, avec une tendance d'ailleurs à une stylisation absurde, qui montre que les Mésopotamiens ne comprenaient rien à la nature de ces ombres qu'ils copiaient, c'est que les peintres des XIIe-XIIIe siècles, à Baghdad, à Koufa, à Damas, étaient infiniment plus près du modèle byzantin que ne le furent jamais les peintres iraniens. Les enluminures fort médiocres d'un traité persan d'astrologie, qui fut enluminé en 1272, à Césarée de Cappadoce, présentent dans le traitement des figures, dans le rendu des vêtements, beaucoup plus de relief, de modelé, que les peintures mésopotamiennes de dates très antérieures ; sans doute, l'exécution n'est pas très heureuse, mais l'artiste qui peignit ces singularités s'est imposé la tâche de reproduire, autant qu'il était en ses moyens, la plastique des modèles byzantins qu'il imitait, et il a poussé le scrupule jusqu'à marquer, au milieu du visage de ses sujets, à l'exemple des peintres de Constantinople, par un petit point, la saillie de la pommette. C'est un fait visible qu'il y a beaucoup plus de relief, de modelé, de souplesse, dans les très belles peintures de l'histoire des Mongols de Rashid, à la Bibliothèque nationale, qui fut enluminée au commencement du XIVe siècle, à Tauris, alors qu'il y avait des officiers chinois dans le royaume de Perse, que dans les tableaux de l'Ascension au Ciel, qui fut illustrée à Hérat, en 1436, alors que, depuis longtemps, il n'y avait plus de Résidence céleste dans la capitale persane ; on retrouve plus de modelé, de relief, dans les splendides tableaux du recueil des œuvres trop nombreuses de Mir Ali Shir, en 1526, à Hérat, sous le pinceau délicat des élèves de Behzad, sans qu'il soit très supérieur à la technique des peintures de Rashid, la finesse de l'exécution et sa grâce faisant illusion, et donnant l'impression factice d'une plasticité absente ; le relief, le modelé, la compréhension des formes, sont tout autres dans les deux tableaux incomparables qui, en 1545, à Boukhara, où il y avait bien plus d'éléments chinois qu'à Hérat ou qu'à Tauris, décorent un exemplaire du *Trésor des Secrets* de Nizami ; les artistes qui ont peint ces chefs-d'œuvre ont su donner à chacun de leurs personnages une physionomie particulière, de même que Behzad, le jour où il s'amusa à peindre de petits oiseaux dans les interlignes d'un livre, n'a eu garde d'oublier la moindre caractéristique de leur aspect.

Ces variations dans la technique ne forment pas une courbe continue ; c'est assez dire qu'elles n'obéissent pas à une loi, dont la formule serait que la peinture mésopotamienne connaît la plastique, tandis que la peinture persane l'ignore ; elles tiennent tout simplement au plus ou moins de virtuosité des artistes, à leur science, à leur habileté, à leur conscience ; mais je reviendrai plus tard sur l'ensemble de cette question, si je trouve l'occasion d'étudier ces œuvres dans leur valeur artistique, au lieu de les considérer comme des documents archéologiques ; j'ajouterai, ce qui a son importance, que les peintures radjpoutes ne présentent pas un modelé plus sensible que les tableaux persans, et, s'il y a un fait patent, comme l'a très bien établi Ananda Coomarasvamy, c'est qu'il n'existe pas l'ombre d'un rapport entre la technique du Céleste Empire et les procédés du Radjasthana. Cette similitude, cette identité de la technique de l'éclairement dans la peinture persane et dans la manière chinoise ne sont point nées d'un emprunt des artistes iraniens aux ateliers du Céleste Empire ; elles traduisent des constantes matérielles et des tendances psychiques, qui sont les mêmes en Orient et dans les contrées de l'Extrême-Orient. L'éclairement des paysages orientaux, des paysages méridionaux, pour plus d'exactitude, du Sud de la France, de la Toscane, de l'Attique, de la Perse, comme de la Chine et du Japon, diffère essentiellement de celui des paysages du Nord ; la lumière diffuse y pénètre les ombres et ronge la pénombre, irradiant le tableau d'une manière uniforme, noyant ses détails dans un étincellement extraordinaire ; Ingres, et d'autres artistes, se sont efforcés de rendre cette particularité dans des œuvres impressionnistes qui étonnent par les dimensions extraordinaires que leur donne cette uniformité dans l'éclairement ; c'est seulement à une date tardive que les peintres italiens ont renoncé à cette tradition lointaine, pour éclairer leurs tableaux d'après une convention qui y fasse naître les ombres ; les tableaux anciens, comme les illustrations des manuscrits, ne connaissent pas cette technique, et il n'y a pas d'air entre leurs plans ; il n'y en avait pas davantage dans les œuvres de la peinture classique, comme on le voit par les Noces Aldobrandines, qui recopient une fresque du IVe siècle avant J.-C., par les illustrations du bas-Empire, en particulier par les tableaux du Psautier du Xe siècle, lesquelles recopient des peintures du haut-Empire ou de la République ; sauf de très rares exceptions, cette peinture ne connaissait pas d'autres ombres que celles de la plicature des vêtements et du modelé des visages, sans lesquelles le dessin eût abouti à la platitude ; sa plastique, sa rotondité, sont exactement celles d'un bas-relief antique, un

Digitized by Google

s'étaient déjà emparés de la Transoxiane, mit fin à la souveraineté des Timourides sur la Perse orientale. Ils y avaient trouvé l'existence d'une technique savante, qui était

jour d'été, à midi, sur le quai de l'Arno, à Florence, essentiellement différentes du jeu d'ombres qui le couvre et qui l'anime dans une salle des Offices.

Les hommes qui ont vécu dans ces contrées heureuses, les Grecs, comme les Persans, les Chinois, les Japonais, ont détesté les ombres, dont la crudité contrarie la tonalité d'un paysage, et trouble sa palette, en se mélangeant à ses couleurs, pour détruire l'harmonie, la sérénité du tableau ; elles signifiaient pour eux la tristesse d'une vie qu'ils souhaitaient heureuse, illuminée par une fortune constante, sans ombres, comme leurs paysages étaient éclairés par la douceur harmonieuse de la lumière ; les vieux artistes japonais, dit Lafcadio Hearn (*Out of the East*, 139), n'éprouvaient aucun goût pour ces ombres portées qui noircissent un tableau, et qui détruisent le charme du monde sous la caresse du soleil ; mais ils aimaient les ombres projetées par l'astre des nuits, et ils les ont rendues très habilement, comme on le voit par quelques rares estampes, parce qu'elles s'allongent fantastiquement sur le sol, et aussi, parce qu'elles ne viennent pas, de leur teinte funèbre, se mélanger à la gaieté et à l'éclat des vives couleurs de la nature. Pour les Grecs, comme pour les Persans, comme pour les Chinois et les Japonais, le monde extérieur était lumineux comme le monde intérieur, et leurs auteurs se sont efforcés de voir la vie sans les ombres trop réelles qui la salissent, pour ne considérer que la beauté et la noblesse des formes et des idées.

C'est uniquement cette similitude du psychisme dans tout l'Orient qui a inspiré aux peintres de Tauris, de Hérat, d'Isfahan, les mêmes normes qui furent celles des artistes de la Chine et du Soleil Levant, sans compter que les peintres radjpoutes, qui n'ont jamais connu la technique chinoise, éclairent leurs tableaux exactement comme les Persans ; elles traduisent une conception psychologique de la vie essentiellement différente de la nôtre, l'harmonie, le silence, le calme, la quiétude ; son degré ultime se trouve dans les soutras bouddhiques, dans le *Lotus de la Loi sainte*, dans l'enseignement du fils de Maya ; mais c'est sur cette conception que reposent toute la littérature orientale, qui évoque des images souriantes, pour fuir les tristesses et les lamentations du Romantisme, la suavité de l'Hellénisme, qui hait l'ombre comme le bruit, de sa philosophie, dont le visage, sauf Héraclite, est noble et placide comme celui d'une statue de Phidias. Encore, à mon sens, quand l'on parle de peinture chinoise, se laisse-t-on souvent hypnotiser par des œuvres passables, ou médiocres, et surtout par le dessin et par l'estampe japonais, lesquels, en effet n'ont aucune plastique, où aucun relief n'est marqué, dont le galbe est une silhouette élémentaire, réduite à son minimum intégral, comme dans les planches de nos humoristes, au delà duquel il n'y aurait plus que le néant absolu ; mais l'on ne prête aucune attention à ce fait que, de toute évidence, cette schématisation à outrance, indéfinie, représente toute une série de diminutions, de simplifications, de réductions, de grandes peintures, de tableaux, de fresques, dont on a fait disparaître toute la plastique, pour ne garder que son enveloppe, le contour limite, la ligne qui sépare le relief des corps du vide de l'espace, ce qui est devenu la caractéristique du dessin et de l'estampe, ce que les naïfs croient être les constantes de l'Art japonais, partant de l'Art chinois, ce devant quoi ils se pâment d'admiration. Que l'estampe japonaise n'ait absolument rien à faire avec la technique du procédé de la peinture des îles de la mer Orientale, avec la manière des tableaux des Thang qu'elle recopie c'est un fait évident, quand on se rappelle les admirables peintures du haut moyen âge, que l'empereur du Japon avait envoyées à l'Exposition de 1900, quand l'on pense aux kakémonos que vit Lafcadio Hearn, dans les sanctuaires d'Idzoumo, et dans les temples du bienheureux Jiso ; quand on considère les quatre compositions qui représentent la légende de Taïra-no Komori, lesquelles recopient, dans une forme splendide, malgré des critiques injustifiées de Japonais imbus des idées qui fleurissent dans la commune de Montmartre, malgré des fautes évidentes, de très anciennes fresques, comme le montrent les costumes de leurs personnages ; quand on regarde les illustrations d'un livre d'astronomie enluminé à Samarkande, vers 1437, pour le prince Oulough Beg, d'après des modèles chinois d'une exécution merveilleuse, où l'artiste céleste, manifestement, s'efforça d'indiquer le modelé des visages et de figurer la souplesse des vêtements, sous une forme très habile et très savante. Nous ne connaissons à peu près rien de la peinture chinoise ancienne, nous ne possédons certainement pas les meilleurs spécimens, de bons spécimens simplement, de l'œuvre de l'époque Ming, l'estampe japonaise est de la peinture vidée de sa plastique, la peau d'un lièvre dont on a mangé le civet, et cela constitue une série de circonstances assez défavorables pour juger de l'influence qu'a pu exercer un art aussi peu connu sur la technique musulmane, que l'on ne connaît pas beaucoup mieux, car l'œuvre des peintres persans ne vivait point, sauf exception, dans les feuillets des livres, mais sur les murs des palais, qui sont tombés en ruines. La peinture, au Japon, est l'apanage des lettrés, de la classe cultivée, des érudits, qui laissent l'estampe aux autres, et la tiennent en un dédain absolu ; aucun « honnête homme », à Kioto ou à Osaka,

Digitized by Google

née dans l'Ouest de l'Iran, de l'évolution normale des écoles du XIV^e^ siècle, dans une manière plus soignée et plus délicate, qui, avec des normes différentes, pouvait produire des œuvres comparables à celles des maîtres du Khorasan.

n'accorde la moindre importance à ces œuvres qui sont le travestissement, le carnaval, de la grande peinture, qui célèbre les exploits des héros sur les murailles des temples, qui servaient de suppléments et de primes aux journaux, en attendant que les Japonais affairés n'enveloppassent dans leurs couleurs le poisson cru de leur dîner vespéral.

Cette thèse de l'influence de l'art de la terre de Han sur la technique iranienne, ou pour plus d'exactitude, des origines chinoises de la peinture persane, est en un rapport direct avec la légende du célèbre hérésiarque Mani, lequel aurait été un artiste éminent, et, venant de la Chine, aurait appris aux Persans l'art de la peinture. Firdausi a parlé, dans son *Livre des Rois*, de ce monde, qui est comme une soie décorée des dessins qu'y fit Mani à la Chine, et, depuis bientôt un millénaire, les littérateurs persans, qui ne savent ce qu'est la Chine, ni même où elle est située, qui n'ont jamais vu, et pour cause, une œuvre de ce Mani, vont répétant ce cliché éternel et horripilant de la galerie de tableaux chinois, où l'on admire la virtuosité de Mani. J'ai fait remarquer autre part que les Musulmans parlent de la Chine à tort et à travers, sans savoir ce qu'ils disent, comme d'une sorte d'Eldorado, d'une manière d'Atlantide; que Sin ou Tchin, sous leur kalam, désigne très rarement la Chine, mais infiniment plus souvent les steppes qui s'étendent à l'Est de Kashghar; que c'est en ce sens, et non en un autre, que le comprend le prince des historiens arabes, quand il écrit que Kashghar est la cité la plus occidentale du pays de Chine, si bien que Touran, dans Firdausi, signifie les Sakas, Tchin, les Ephtalites, très sporadiquement et très vaguement la Chine. C'est de même que les Hindous entendent par *vilayat* toutes les contrées à l'Ouest de l'Indus, la Perse au même titre que l'Angleterre, que les *Niémets*, dans l'idée confuse des Russes, sont les Allemands, les Autrichiens, les Français, les Anglais. Cette confusion constante et absolue de la Chine et du pays turk, de l'Asie Centrale, avec le Céleste Empire, dans les idées imprécises des Musulmans, est amplement prouvée par le nom que Firdausi, dans le *Livre des Rois*, donne à la ville du roi des Touraniens, dont la fille épousa le héros Roustam, sur les frontières de l'Iran, vers Bactres, à peine plus loin; on le trouve, en effet, dans le rythme de l'aède de Tous, sous la forme Samangan, qui n'est autre que Tchan-ngan, prononcé, par suite de réductions successives, Tcham-ngan, Shamngan, Samngan, la capitale de la Chine des Thang, la moderne Hsi-ngan-fou, au Shan-hsi, à bien plus de mille lieues du théâtre des exploits du paladin, et sous la forme de King-dez, « la forteresse de King », dans laquelle *king* transcrit le mot chinois qui signifie « capitale ». Que si l'on tient essentiellement à ce qu'une vérité lointaine se dissimule sous cette histoire, sous cette légende de Mani à la Chine, c'est dans un esprit bien différent qu'il convient de l'interpréter, dans un sens tout autre qu'il faut chercher. C'est un fait absolu que Mani n'est jamais allé dans le Céleste Empire, qu'il n'a jamais quitté l'Iran occidental, ou les provinces de l'Empire romain qui en étaient voisines, et qu'il termina misérablement en Perse sa carrière d'hérésiarque; ce furent ses disciples, qui, vers 275 et 920, sous la souveraineté du roi Bahram et du khalife al-Moktadir, pour échapper à des persécutions méritées, se réfugièrent dans les contrées de l'Asie Centrale, et firent des prosélytes dans les provinces de la terre de Han.

Saint Augustin a parlé quelque part des livres de luxe des Manichéens, de ceux qui vivaient dans le monde romain; il n'est pas très difficile de se figurer ce qu'étaient ces manuscrits, qui, en Syrie, en Mésopotamie, reproduisaient le type, le genre, la manière, des livres grecs, en Afrique, autour de saint Augustin, les constantes des livres latins. La sculpture sassanide, aux III^e^-VII^e^ siècles, reproduit, dans ses caractéristiques essentielles, avec des modifications auxquelles il fallait bien s'attendre, la méthode gréco-romaine qu'elle imite, la technique classique qu'elle copie, le bas-relief romain, la plastique de l'Empire, dont elle cherche visiblement à reproduire le modelé et la grâce; d'où il faut conclure, le dessin n'étant jamais que l'enveloppe de la projection de la sculpture, que le dessin perse, à cette époque, que la peinture perse, durant cette même période, sous la domination des fils d'Ardashir, traduisaient les constantes du dessin et de la peinture des Romains, autant qu'il était en leur pouvoir de le faire, de telle sorte que les peintures qui enluminaient, dans les provinces de l'Iran, les livres de la secte mazdéo-chrétienne de Manès reproduisaient la manière des illustrations des Évangéliaires syriens, lesquelles copiaient, jusqu'à son épuisement, le modèle romain.

C'est, à mon sens, le souvenir de ce fait historique qui se trouve conservé dans la légende iranienne; au X^e^ siècle, à l'époque de Firdausi, pratiquement, depuis longtemps, les Manichéens étaient anéantis en Perse, comme dans les provinces de la Syrie, qui avaient fait partie de l'empire romain, puis du monde byzantin, tandis que l'on savait pertinemment qu'ils vivaient dans ce pays de Tchin, qui commençait vers Kashghar, et même vers Bactres, vers Kaboul, pour s'étendre jusqu'aux limites de la terre. Cette circonstance conduisit Firdausi et ses contemporains à assimiler le nom du pays de Tchin à ce concept, qui correspondait en fait à

Digitized by Google

La doctrine behzadienne se trouva ainsi modifiée, à Dehli comme à Tauris, par des procédés différents des siens, dont le syncrétisme avec sa méthode produisit deux techniques nouvelles, à Tauris, puis à Kazwin, le genre des peintures du *Livre des*

la réalité, que l'origine, l'une des origines, de la peinture, en Perse, se trouvait dans l'œuvre des Manichéens, ce dont la tradition persane avait gardé un souvenir précis. La légende iranienne signifiait simplement que les artistes sassanides s'étaient inspirés de modèles nés sous le pinceau des peintres chrétiens, et des enlumineurs manichéens, lesquels, en leur qualité de Chrétiens, d'une qualité déplorable d'ailleurs, mais Chrétiens malgré tout, continuaient la méthode chrétienne, c'est-à-dire celle de Rome; Firdausi, qui fut avant tout un poète, n'était pas tenu de savoir de l'histoire autre chose que ce qui figurait dans le manuel pehlvi dont il fit le chef-d'œuvre de l'épopée humaine : puisque le monde manichéen, au x^e^ siècle, n'existait pas en Perse, mais vivait en Orient, dans le pays nuageux de Tchin, puisque les sources de la peinture persane remontent au Christianisme, au Manichéisme, que les Persans confondaient (voir *Revue de l'Orient chrétien*, 1926, page 17), c'est que Mani est allé à la Chine, et que les praticiens persans ont appris leur technique des artistes incomparables du Céleste Empire. La conclusion est absurde pour qui connaît l'histoire du monde, elle ne serait pas très différente, si on l'ignorait absolument, sous la plume de critiques occidentaux, placés devant un problème dont l'énoncé contient une inexactitude, et se trouve entaché d'une lacune. Ainsi est née cette légende de Mani le Chinois, enseignant aux Iraniens l'art de la peinture, et cette hypothèse, cette explication, sont largement confirmées par ce fait que ce même Firdausi a commis, dans un autre passage de son livre immortel, une confusion identique et tout aussi baroque.

Comme tous les littérateurs qui ont traité de l'histoire des Sassanides, Firdausi s'est cru obligé de parler du « tapis du Chosroès », ou plutôt d'un aspect de ce tapis, brodé au petit point, dans le style et la manière des mosaïques, où l'on voyait notamment les portraits de quarante-huit rois, la couronne en tête, ce qui est aussi anti-chinois qu'il est possible de l'imaginer ; Firdausi n'a point hésité à écrire, en termes sybillins, que ce tapis avait été tissé à la Chine par un artiste habile, ce qu'il faut entendre tout différemment, en y voyant l'œuvre d'un Manichéen, ou même d'un Chrétien, les Persans ne discriminant pas les deux confessions, qui travaillait à Ctésiphon, suivant les normes de la méthode classique, avant que les persécutions du khalife abbasside al-Moktadir billah n'aient obligé les Manichéens à aller chercher un refuge en Extrême-Orient.

J'ajouterai que les peintures qui ont été reproduites par M. Sakisian dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1923, d'après des originaux qui font partie d'un très bel album turc, ne sont pas, vers 1210, des spécimens presque uniques d'une école pré-mongole, ce dont on s'apercevra au premier coup d'œil, en comparant leurs reproductions à celles que j'ai publiées dans l'introduction des *Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, de tableaux d'un Tabari de 1230, ou environ ; ces deux manifestations artistiques n'ont rien de commun. Il est tangible que les peintures du *Kalila et Dimna*, qui se trouvent dans cet album, sont plus modernes de près de deux siècles, et qu'elles se placent aux débuts de l'époque timouride, vers 1400, loin d'être de la fin du xii^e^ siècle, ou des premières années du xiii^e^, ce qui est contredit par leurs caractéristiques ; on le voit assez par la coiffure d'une dame qui paraît dans l'une d'elles (page 23), laquelle est identique à une mode qui fit fureur à l'époque de la souveraineté des Timourides sur l'Iran, et se trouve, en particulier, dans les illustrations d'un traité de cosmographie copié dans l'Ouest de la Perse, en 1388 (supp. persan 332), dans les tableaux d'un très beau recueil des poésies de Khadjou Kirmani, enluminé à Baghdad, en 1396 (Martin, planches 46, 47), ainsi que dans des livres beaucoup plus tardifs. Ces peintures reproduisent essentiellement celles d'un *Kalila et Dimna* plus ancien, de la fin du xiii^e^ siècle, ou du commencement du xiv^e^, comme on le voit par l'image reproduite à la partie inférieure de la planche de la page 27, qui représente le radja Dabshalim écoutant les récits du sage brahmane Bidpaï, laquelle est la réplique de deux des illustrations d'un *Kalila et Dimna* copié et enluminé à Baghdad en 1280, et c'est de même que les turbans des personnages reproduisent à peu près la mode de ceux que l'on trouve à la fin du xiii^e^ siècle, en 1262 (Martin, planche 40). L'attribution de ces peintures à la fin du xiv^e^ siècle, ou aux premières années du xv^e^, se trouve confirmée par les caractéristiques de leur graphie, notamment, car je ne puis insister sur ce point dans une publication essentiellement artistique, la ponctuation *sporadique* par le *djazm* des lettres de prolongation (voir *Notices et Extraits*, 1923, 357), qui est une manie occidentale, une imitation de ce qui se faisait à Baghdad, d'une technique qui se trouve en 1288-1289, sous la plume de Yakout al-Mostaasimi, à Baghdad, à Tauris, en 1310, dans la graphie d'un livre écrit par un calligraphe originaire de Baghdad, et dont l'usage devient sporadique après 1350, pour disparaître vers 1500, en diminuant de fréquence et de quantité à partir de 1310-1320.

A ces dates des xii^e^-xiv^e^ siècles, il n'existait aucun atelier de peinture, ni dans Khorasan, ni dans la Tran-

Digitized by Google

Rois et des masnawis de Nizami qui furent enluminés pour Shah Tahmasp, à Dehli, la manière indo-persane.

Ces deux techniques, à Tauris et dans l'Hindoustan, assouplirent la méthode de Hérat, en laquelle vivait la rudesse originelle du Khorasan, mais elles lui empruntèrent l'éclat et la richesse incomparables de sa palette, sa science des couleurs,

soxiane, encore moins au delà du Grand Fleuve que dans le Khorasan, ce qu'explique suffisamment le statut de ces provinces sous le règne des Mongols, et avant leur invasion ; c'est seulement à partir du commencement du xv[e] siècle, quand les princes timourides transférèrent à Hérat la capitale persane, que les Mongols tenaient à Tauris, dans l'Ouest, que la vie artistique naquit dans le Khorasan, pour s'y éteindre, après y avoir végété, avec la disparition de leur monarchie ; les caractéristiques graphiques de tous les manuscrits que l'on prétend illustrés dans le Khorasan à l'époque mongole démontrent qu'ils ont été copiés et enluminés à Tauris ou à Baghdad, dans l'Ouest certainement ; l'évolution de la graphie élégante du nastalik ne s'est pas faite dans le Khorasan, mais bien dans l'Ouest; cette écriture, inventée, ou mieux codifiée, dans l'Ouest, à Tauris, par Mir Ali Tabrizi, vers 1400, transportée au xv[e] siècle à Hérat par les calligraphes qui allèrent chercher leur vie à la cour des descendants de Tamerlan, ne trouva sa perfection, au commencement du xvii[e], que dans l'Ouest, à Isfahan, sous la plume d'un artiste dont le talent ne fut jamais égalé, Imad al-Hasani.

La présence de thèmes chinois dans des peintures du commencement de l'époque timouride n'a rien qui doive surprendre ; elle est toute naturelle ; les Timourides étaient les dignes successeurs des Mongols, qui admiraient la Chine, dont ils avaient vécu durant des siècles, qui avaient inondé l'Iran de chinoiseries ; des Uzbeks, au type des Chinois du Nord, vivaient, et vivent encore, autour de Samarkand et de Boukhara ; mais je me suis assez longuement expliqué sur ce point, en soulignant ce fait que l'imitation de motifs de décoration n'a rien à voir avec la technique, qu'il ne faut pas confondre esthétique et procédé, que l'apparence extérieure n'a rien de commun avec la structure interne de l'œuvre, pas plus que l'auscultation d'un malade avec l'examen superficiel de ses vêtements, qu'il existe à Saint-Malo, à Cannes, sur les côtes de la Crimée, des villas auxquelles leurs propriétaires ont donné l'apparence de mosquées, alors que les architectes les ont heureusement construites suivant la technique européenne, et non comme des kasba arabes.

Des peintures que je crois pouvoir attribuer aux environs de 1150, pour des raisons que j'ai longuement exposées, enluminent un tout petit manuscrit du *Kalila et Dimna*, lequel, dans mon opinion, a été illustré à Ghazna, à la cour des sultans de la dynastie ghaznawide; un feuillet de cet exemplaire des fables de Bidpaï porte une dédicace à un personnage, Fakhir ibn Abd al-Wahid, dont l'auteur dit qu'il est « le bienfaiteur des habitants de l'Irak et du Kohistan », provinces occidentales de l'Iran, qui n'appartenaient plus aux Ghaznawides, mais qui, à cette date, étaient soumises aux Saldjoukides, d'où il faudrait admettre que ce feuillet appartient à un autre livre que le *Kalila et Dimna* persan qui a été rédigé à Ghazna par Nasr Allah ; la difficulté est sérieuse ; elle n'est pas insoluble; je tiens pour certain que ce feuillet appartient bien au même livre que les autres, qui, indubitablement, contiennent la prose du *Kalila et Dimna*; ses dimensions, celles de sa peinture, sa manière, la graphie de son texte, sont rigoureusement identiques à celles de tous les autres feuillets ; si l'on admettait que ce feuillet a fait partie d'un autre manuscrit que celui qui contient le *Kalila et Dimna*, il faudrait admettre, en même temps, que c'est par un miracle extraordinaire que les fragments de deux livres copiés par le même copiste, illustrés par le même peintre, dans des formules aussi extraordinairement insolites, se sont trouvés, après sept siècles et demi, réunis chez le même libraire, qui les aurait mélangés. Si l'on veut que le feuillet qui contient cette préface particulière, et par conséquent les autres, aient été copiés dans l'Ouest, il y a antinomie absolue entre les caractéristiques de leur graphie : en effet, cette circonstance que le copiste ne distingue jamais *ba* de *pa*, *djim* de *tcha*, reporte avant 1200, tandis que le fait que *d* après voyelle brève ou longue n'est pas discriminé en *dh* reporte après 1400, ce qui introduit dans l'énoncé du problème deux conditions essentiellement contradictoires ; sans compter que la date de 1400, en pleine époque timouride, est formellement impossible pour les peintures qui ornent ces feuillets, dont les caractéristiques et la manière ne se retrouvent plus jamais après 1240 ; d'où il faut nécessairement conclure que ces feuillets ont été copiés en Orient, avant 1200-1240, avant 1240, à cause des caractéristiques des peintures, avant 1200-1210, à cause de la confusion de *ba-pa*, *djim-tcha* ; en Orient, par ce qu'avant 1240, et même à une date très postérieure, *d* après voyelle, dans les contrées occidentales, s'écrivait *dh*, que, s'écrivant *d* et non *dh* dans ces feuillets, ils n'ont pu être copiés en Occident, en 1240. Peut-être, Fakhir ibn Abd al-Wahid, que fréquenta Nasr Allah, était-il un ambassadeur du souverain sald joukide. S'il arrive quelquefois que des livres copiés au commencement de la

Digitized by Google

l'extrême habileté et la maestria avec lesquelles ses artistes les mettaient en œuvre et jouaient avec leur chatoiement, dans une gamme diaprée d'un effet splendide.

La peinture indo-persane, sous le pinceau des techniciens qui marièrent les procédés des écoles de Hérat et ceux des ateliers radjpoutes, cessa d'être une reproduction traditionnelle souvent hâtive, un art de convention, sans aucune inspiration personnelle, pour représenter des scènes qui n'auraient jamais tenté les peintres de Tauris ou de Hérat ; l'esprit des artistes persans se rapprochait beaucoup de la mentalité des Byzantins, ou des enlumineurs du moyen âge, en Occident, qui, jusqu'à Raphaël, furent des imagiers, et n'osèrent tenter une œuvre personnelle qui brisât le cadre de la tradition. Ils subirent l'influence des Hindous, qui peignaient des tableaux, beaucoup plus que des enluminures de livres, qui, même dans les dimensions restreintes de leurs œuvres, s'efforçaient à une composition libre, née de leur imagination ; leur exemple influa sur la méthode et sur la technique des ateliers musulmans de Dehli, qui sortirent de la figuration traditionnelle d'un canon iconographique des plus restreints, pour faire place à une œuvre dans laquelle transparut la personnalité de son auteur.

Le souvenir de la technique persane s'estompa bientôt, quand les artistes qui étaient venus aux Grandes Indes avec Baber, quand ceux qui avaient vécu à la cour de son fils Houmayoun, furent morts, lorsqu'ils furent remplacés dans les écoles de Dehli, de Lakhnau, par des Musulmans, nés dans l'empire du Grand-Moghol ; la technique hindoue l'emporta sur la méthode iranienne ; elle adoucit sa palette, et diminua ses teintes, en atténuant son éclat ; elle introduisit le paysage hindou, essentiellement différent du paysage iranien, dans le cadre iconographique de la Perse, qui l'ignorait presque entièrement, qui se bornait à figurer dans ses compositions un fond de rochers couverts d'arbres verdoyants, un jardin fleuri, planté d'arbres aux branches surchargées de fleurs, dans lequel, quelquefois, s'élèvent un palais ou un kiosque assez maladroitement dessinés, ou, plus simplement, un arbre en fleurs, dans les branches duquel chantent les rossignols, ce qui est un motif chinois ; aux personnages du xv^{e} siècle, vêtus et costumés à la mode persane, armés à la manière du Khorasan, elle substitua des figures hindoues d'un type tout différent, dont les habits, les bijoux, les armes, n'avaient rien de commun avec les objets qu'avaient reproduits à satiété les disciples de Behzad.

L'ambiance dans laquelle naquirent les œuvres qui firent la gloire des règnes d'Akbar, de Djihanguir, de Shah Djihan, fut beaucoup plus libre que celle de Hérat, de Kazwin, d'Isfahan ; les artistes indo-persans peignirent volontiers le portrait, même celui des femmes, qu'elles parussent à la cour impériale, où qu'elles fussent de simples

dynastie timouride, dans les premières années du xv^{e} siècle, présentent les mêmes particularités graphiques que ces fragments du *Kalila et Dimna* persan, tel le manuscrit supplément persan 209 de l'histoire des Mongols, c'est que ces livres, au début du xv^{e} siècle, reproduisent diplomatiquement une graphieha arcïque ; mais les caractéristiques de leur papier, de leurs ornements, sont bien celles qu'on attend à cette date, essentiellement différentes des caractéristiques du papier et des ornements de ce *Kalila et Dimna*, lesquelles reportent indubitablement à une date bien antérieure, de deux siècles à deux siècles et demi.

Digitized by Google

almées ; ils imitèrent ainsi les peintres radjpoutes qui aiment à fixer les traits délicats et fins des prêtresses de Kâma, des ragini, dans des compositions somptueuses, dont la sérénité aurait plu aux artistes grecs. Les praticiens de la Perse s'étaient gardés de ce genre défendu ; le portrait, dans l'Iran, aux siècles du moyen âge, était l'exception ; il ne se faisait que pour les princes, ou pour les très grands personnages, qui jouissent de libertés spéciales que n'auraient osé se permettre leurs sujets ; ceux qui ont été peints à l'extrême fin du XVI^e^ siècle, et au commencement du XVII^e^, à la cour d'Isfahan, sous le règne de Shah Abbas I^er^, par Riza-i Abbassi, et par ses disciples favoris, sont une exception précieuse, qui ne se répéta point sous la souveraineté des princes qui lui succédèrent ; encore n'en existe-t-il qu'un nombre assez restreint, par suite de cette circonstance qu'ils ont été recueillis et rassemblés à Isfahan, vers 1620, par un amateur éclairé qui estimait ce genre ; il demeura toujours très isolé dans l'Iran ; la plupart des œuvres qui furent peintes par Agha Riza, par Sadik Beg, par Wali Djan, par Riza-i Abbassi, sont moins des portraits que des pièces dans lesquelles ces artistes subtils se sont efforcés de faire parade de leur virtuosité, qui fut grande, en reproduisant des types qui leur étaient familiers, sans avoir le dessein précis de fixer les traits de personnages qui venaient poser devant eux ; et, parmi ces tableaux, ce sont indéfiniment, à l'exclusion presque absolue de l'image des femmes, qui était prohibée, les mêmes types que l'on voit revenir sous le pinceau des artistes, des derviches, des hommes de loi, coiffés de l'énorme turban caractéristique de cette époque, des échansons, dont les robes brochées d'or accusent et soulignent une taille trop fine, des formes trop souples et trop onduleuses, qui s'acquittent des devoirs de leur charge d'un air langoureux, en décochant à leurs maîtres des œillades assassines. Les artistes de Delhi, à l'imitation des maîtres des écoles radjpoutes, ne s'embarrassèrent point de tels scrupules, et les portraits de femmes, chanteuses, danseuses et autres, ne sont point rares dans les albums hindous ; si l'on n'y trouve jamais la figure des princesses, c'est parce que les souverains de l'Hindoustan les gardaient jalousement au fond de leurs palais, aussi sévèrement que ces beautés derrière les murs des sérails, parce qu'ils défendaient d'une manière absolue, comme un sacrilège, que n'importe qui vît leurs traits, même en peinture.

On sent que les artistes de Delhi avaient l'impression de travailler dans un pays où la tradition musulmane s'était relâchée de sa sévérité, sous le règne de princes dont l'Islamisme était encore plus libéral que ne l'avait été celui de leurs ancêtres, les Timourides, dans l'Iran ; l'exemple des peintres brahmanistes qui glorifiaient Râma, qui illustraient à l'infini les épisodes de sa vie, influa sur leurs tendances, et il leur donna une liberté d'esprit qu'ils n'auraient pas connue en Perse ; ils ne se permirent jamais d'imiter dans leurs ateliers les tableaux dans lesquels les sectateurs de Vishnou célébraient les avatars de leur divinité ; ils n'en éprouvèrent aucune envie, car le Musulman gardera toujours intacte son horreur instinctive pour les adorateurs d'idoles ; mais ils n'éprouvèrent, au XVII^e^ siècle, aucun scrupule à recopier, dans les

Digitized by Google

états du Grand-Moghol, des saintes Familles qui avaient été peintes en Italie, d'où les Missionnaires les avaient transportées dans l'Hindoustan ; les Persans se montrèrent plus discrets sur ce point ; ils ne le firent guère que vers le milieu du XIX^e^ siècle, sous l'influence croissante de l'Occident, dans un pays qui, jusque-là, était resté complètement fermé à de semblables concepts.

Ces conditions créèrent un genre nouveau, qui se rapproche de plus en plus de la manière radjpoute, tandis que la technique radjpoute, transportant de son côté le procédé musulman dans sa manière, et lui empruntant ses motifs, se rapproche insensiblement du style indo-persan, dans la proportion même où ce dernier s'écarte de la tradition behzadienne, qui avait charmé les dilettante de la fin du XV^e^ siècle ; si bien que les deux méthodes tendent, sans l'atteindre, vers une forme unique, beaucoup plus voisine de la norme du Djamboudvipa que de la manière iranienne ; ce fut de même, qu'à partir du règne d'Akbar, les descendants de Tamerlan, sur la terre des Indes, abandonnèrent les modes persanes, qui y étaient incommodes, sans jamais adopter entièrement celles dont se paraient les radjas dans les provinces de la péninsule qui échappaient à leur autorité. Les deux méthodes ne se confondirent jamais, et les écoles du Nord-Ouest de l'Inde mirent leur gloire à conserver dans sa pureté ancestrale la manière des écoles brahmaniques des siècles révolus, qu'elles regardaient avec raison comme très supérieure aux procédés que les envahisseurs avaient introduits dans leur pays ; mais ils ne purent indéfiniment garder leur style de l'influence des écoles indo-persanes, et ce fait explique pourquoi il est rare de trouver dans les albums hindous des tableaux radjpoutes dont la grâce et la clarté n'aient pas été altérées par la lourdeur du procédé musulman.

Les Hindous se plurent beaucoup moins aux décorations somptueuses que les Persans, et les écoles du Radjasthana ne leur firent aucune place dans leur technique ; l'amour de la décoration linéaire relevée de couleurs vives témoigne d'une infériorité artistique notoire ; il est toujours beaucoup plus facile d'enluminer une composition décorative, si compliquée soit-elle, que de composer un tableau dans lequel paraissent des figures humaines ; la qualité de l'art décoratif est en raison inverse de celle de la plastique ; ce fait seul suffit à expliquer la richesse de la décoration islamique ; les Hindous avaient d'autres moyens que les Musulmans ; comme les Grecs, ils firent à la décoration une place des plus restreintes dans la technique de leurs écoles.

Les peintres musulmans de Dehli ne trouvèrent dans les procédés des écoles radjpoutes aucun thème qui pût leur servir à l'ornementation des livres qu'ils enluminèrent, alors qu'ils avaient emprunté à la manière des ateliers d'Adjmir et de Djalandhar des motifs qui leur avaient permis de renouveler le genre séculaire de la peinture persane, et de créer, sous le règne d'Akbar, vers la fin du XVI^e^ siècle, une technique nouvelle, qui participe de la richesse de l'art persan et de l'élégance du style des sept Indes ; ils recopièrent à Delhi les motifs de décoration qui avaient fait la gloire de l'école de Hérat, à la fin du XV^e^ siècle, sans rien changer à leur splen-

Digitized by Google

deur ; mais cette technique délicate ne tarda pas à dégénérer dans l'Hindoustan, sous le pinceau hâtif de praticiens de second ordre, de même qu'elle s'était rapidement abâtardie à Constantinople, aux mains des décorateurs turcs, qui cherchèrent en vain à imiter sa magnificence ; les peintres radjpoutes voulurent toujours ignorer cette technique ; c'est tout à fait par hasard qu'un artiste très habile, qui travaillait à Djammou ou à Kangra, à l'extrême fin du XVIII^e^ siècle, a encadré les nombreux portraits des divinités des Brahmanes, qui enluminent un splendide manuscrit de l'histoire légendaire de Vishnou, de décorations surchargées d'or, et il les a copiées dans un très beau livre persan enluminé à Isfahan, dans la première moitié du XVII^e^ siècle.

***

Estampes. O D 41. Recueil de peintures persanes, hindoues et osmanlies, formé aux Indes, au XVIII^e^ siècle, et contenant, en particulier, des feuillets enluminés d'un *Livre des Rois*, exécuté à Hérat, vers 1420, au commencement de l'époque timouride.

N° 4. Le portrait de l'empereur Shah Djihan, souverain de l'Hindoustan ; il est vêtu d'une tunique de brocard, par dessus une robe verte semée de fleurs ; il tient un bouclier et un sabre ; il n'a pas la tête entourée du nimbe radiant, comme dans les très nombreuses peintures qui représentent les souverains de la dynastie timouride (Planche 38 *a*).

N° 41. L'empereur Shah Djihan, à cheval, à la chasse au faucon (Planche 38 *b*).

Estampes. O D. 42. Recueil de peintures hindoues du XVII^e^ siècle, formé aux Indes, au XVIII^e^ siècle ; la majeure partie de ces peintures datent du commencement du XVII^e^ siècle ; elles représentent la manière indo-persane sous les règnes de Djihanguir et de Shah Djihan.

Folio 1. Un seigneur hindou fumant le hokka, assis sur un tapis, entouré de coussins de brocard, sur une terrasse limitée par une bordure fleurie, caractéristique de l'art radjpoute ; à côté de lui, se trouvent son sabre, un livre, une écritoire ; la peinture est encadrée dans le fond d'or que les artistes de la cour de Delhi empruntèrent aux procédés des écoles timourides du Khorasan, et qui est extrêmement rare dans la technique hindoue (Planche 1).

Folio 5. Une dame hindoue, vêtue d'une tunique de soie transparente bordée d'or, sur une robe de brocard ; ce portrait est conçu dans la manière des fresques d'Adjanta ; la dame est parée d'un collier de chien en perles, et d'un autre en émeraudes et en rubis ; elle a les bras surchargés de bracelets ; son auteur, d'après une attribution faite par un amateur érudit, est un artiste célèbre, nommé Bitchitr.

Les deux grands artistes des règnes de Djihanguir et de Shah Djihan furent Aboul-Hasan et Bitchitr ; ils éclipsèrent la gloire de Hounhar, qui fut un praticien très habile, à la même époque. Aboul-Hasan fut un peintre d'une science profonde ; il fit le portrait de Djihanguir, qui figure dans l'album de Shah Djihan, lequel fait partie de la collec-

Digitized by Google

tion de M. Chester Beatty ; on y relève une forte influence du procédé européen ; on voit, dans son ciel, des anges, qui sont manifestement copiés sur ceux des tableaux italiens ; il peignit également le portrait de Shah Djihan, dans lequel l'influence de la technique occidentale est encore plus manifeste : deux anges planent aux voûtes célestes, tenant entre leurs mains la couronne royale ; l'empereur, debout, foule de ses pieds le globe terrestre, et les prophètes de l'Islam l'entourent sur les nuées ; il tient à la main un joyau dans lequel se trouve un cœur, une imitation d'un Sacré Cœur, dans une monture d'or sertie de perles, ornée de plumes d'autruche. Bitchitr « le beau » s'illustra également sous Djihanguir et sous Shah Djihan ; il fut le peintre officiel de ces deux monarques ; il a peint un délicieux portrait de Sadi, qui se trouve dans l'album de Shah Djihan, dans le champ duquel se lit cette épigraphe : صورت حضرت شیخ سعدی شیرازی رقم بچتر مصور بنده شاه جهان غازی « Portrait de Sa Noblesse le shaïkh Sadi de Shiraz ; l'a fait Bitchitr, le peintre, serviteur de Shah Djihan-le-Victorieux » ; il est l'auteur d'un splendide portrait de Djihanguir, mais il jouit surtout de la faveur de Shah Djihan (Planche 39 *a*).

Folio 9. Une dame hindoue, parée d'une robe de soie transparente, portant un collier de perles et l'écharpe rituelle en soie brochée ; elle s'appuie à la branche d'un arbre qu'elle a saisie de ses deux mains aux doigts rougis par le henné ; cette peinture est attribuée à un artiste, nommé Bounkaran, dont le nom est vraisemblablement abrégé de Boundkaran « qui fait des travaux merveilleux » (Planche 39 *b*).

Folio 10 verso. L'empereur Houmayoun, fils de l'empereur Bâber, assis au pied de rochers, dans un paysage agreste, entouré de gens de sa maison, prend à la main un faucon, que tient l'un de ses officiers, vêtu d'un justaucorps d'étoffe d'or ; le personnage qui se trouve à la droite de la composition a, comme Houmayoun lui-même, les yeux bridés, les pommettes saillantes, le teint jaune, des Turks qui vivaient au moyen âge dans les plaines de l'Asie Centrale ; ils portent tous les deux une coiffure étrange, qui est le syncrétisme du turban musulman et du singulier chapeau chinois qui fait partie de l'uniforme des princes et des généraux mongols, dans les peintures de l'histoire de leur nation, qui fut écrite par Rashid ad-Din, une sorte de calotte sphérique, garnie de bords de feutre rigides relevés très haut, formant un genre de couronne, analogue à celles dont sont coiffées les idoles du Céleste-Empire ; la calotte et le turban musulman sont enfermés dans cette carcasse, qui est en or pour Houmayoun, et l'extrémité de la mousseline du turban se replie sur elle ; les Timourides avaient apporté du pays de Tchaghataï cette coiffure mongole, qu'ils empruntèrent aux modes du Céleste-Empire, et les officiers de Bâber la transportèrent aux Indes, où sa figuration est extrêmement rare, parce qu'elle constitue une mode purement turke, que les conquérants gardaient pour leur intimité, et qu'ils abandonnèrent irrémédiablement dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle ; elle figure dans un portrait de Bâber, de la collection de M. Pozzi, dans des portraits d'Houmayoun, dans l'*Akbar nama* d'Akbar, dans un autre, attribué à Bhagavatî, c'est-à-dire Bhagavatîdâs, ou Dour-

Digitized by Google

gadâs. L'empereur est vêtu d'une robe de soie jaune, ce qui est la couleur impériale chinoise, par-dessus laquelle il a passé un manteau violet. Cette remarquable composition, d'une facture inusuelle, est attribuée à un peintre nommé Fath Allah Dara Shikouhi ; son exécution se place vers 1535. Fath Allah était un artiste habile ; on trouve, dans ce recueil, une petite peinture qui représente des papillons, dessinés avec une très grande exactitude, dans une manière si réaliste et si vivante que l'on craint de les voir s'envoler de la page où ils sont figurés. Cette attribution est vraisemblablement inexacte, Fabh Allah Dara Shikouhi étant le serviteur d'un prince nommé Dara Shikouh : Dara Shikouh était le fils favori de l'empereur Shah Djihan, qui, en l'année 1634, lui confia le soin de toutes les affaires de la monarchie, en même temps qu'il lui octroyait le titre de Shah bouland-ikbal « le roi qui jouit d'une fortune éminente » ; il le gratifia d'un vêtement d'honneur, composé d'une robe de satin broché de fleurs d'or, brodée de toutes sortes de pierres précieuses, ornée d'une bordure de perles ; on l'estimait à la somme de deux cent cinquante mille roupies ; le turban portait un rubis et deux perles, qui valaient cent soixante-dix mille roupies ; le prince reçut en même temps un cadeau en argent de trente laks de roupies, ainsi que la permission de s'asseoir au pied du trône impérial, ce qui était un honneur insigne, que Shah Djihan refusait à tous ses autres fils. Ces faveurs exceptionnelles ameutèrent contre Dara Shikouh les princes timourides, ses frères ; en 1657, l'empereur étant tombé malade, Aurangzib et Shah Shoudja se proclamèrent, chacun de son côté, souverain de l'Hindoustan ; comme tous ceux qui se cloîtrent dans l'activité de leur vie intérieure, Dara Shikouh vit le destin se tourner contre lui, et il fut vaincu par Aurangzib, qui succéda à Shah Djihan. Aurangzib fut un clérical aux idées étroites et bornées, tandis que Dara Shikouh s'intéressait, comme Akbar, au passé du pays sur lequel il devait régner, et à la forme de sa pensée, ce dont ne s'inquiéta jamais Aurangzib ; les historiens de l'Inde nous apprennent que, si ce prince fut un modèle de fidélité conjugale, et se contenta de ses quatre épouses, sans jamais courir les danseusès, s'il n'usa jamais de vaisselle d'or ou d'argent, s'il pourchassa les filles de joie, il fit aussi renverser toutes les idoles des Hindous, et qu'il passait son temps à lire les commentaires sur le Coran, qui sont bien les livres les plus insipides que l'on puisse imaginer ; il apprit même en deux ans le texte du Coran par cœur, ce qui était d'une utilité contestable pour le souverain d'un grand empire, et il composa des vers persans, quelconques et insignifiants, sur l'éthique et sur la morale ; il s'occupa surtout de faire réciter leurs prières à ses enfants ; il obligea deux de ses filles, Zib al-Nisa Bégoum et Badr al-Nisa Bégoum, à apprendre tout le Coran, d'un bout à l'autre, et il donna trente mille roupies à la première, le jour où elle lui prouva qu'elle savait sa leçon sur le bout du doigt ; ces pieuses préoccupations étaient plus dignes d'un derviche, ou d'un professeur de théologie, que d'un puissant souverain, et cette tendance d'esprit d'Aurangzib explique que la décadence de la souveraineté timouride commença avec lui dans l'Hindoustan (Planche 2).

Digitized by Google

Folio 12 verso. Un jeune prince, vêtu d'une robe écarlate, et coiffé du turban des Grands-Moghols, dans une escarpolette, dont les cordages sont tenus par quatre jeunes femmes, tandis que trois autres jouent de divers instruments de musique ; les cordes de l'escarpolette sont attachées à un portique de bois, sur lequel se tiennent trois paons, dont l'un fait la roue ; ce tableau, comme la majeure partie des pièces qui composent ce recueil, a été peint au commencement du XVII^e siècle, vers 1630 (Planche 3).

Folio 14. Une dame hindoue jouant de la vina, vêtue d'une robe de soie rose sur une jupe verte lamée d'or, par-dessus un pantalon d'étoffe d'or ; l'attribution de cette peinture à un artiste connu à été coupée à la reliure du volume ; une pièce exactement semblable, rigoureusement dans la même technique, se trouve un peu plus loin, fol. 25 verso, attribuée à un praticien nommé Dharmadas (Planche 40 *a*).

Folio 15 verso. Une dame dansant ; cette peinture porte une inscription persane, d'après laquelle elle est l'œuvre d'un artiste connu, Hounhar, et constitue un don gracieux de Khandjihan Bahadour, *hounhar* étant un mot hindou qui veut dire « de bon augure », ou quelque chose d'approchant (Planche 42 *a*).

Folio 18. Une jeune fille, sous un arbre, tenant à la main une guirlande de fleurs blanches, que becquète une grue ; ce portrait est attribué à Bounkaran ; l'arbre est caractéristique de sa manière, et il est conçu sous une forme plus réaliste que celle que l'on trouve généralement dans les tableaux hindous (Planche 41 *a*).

Folio 21 verso. Une danseuse hindoue ; cette peinture est attribuée à Anouptchitr, artiste hindou, dont le nom signifie « celui qui fait des portraits incomparables », dans le même sens que l'épithète de Tchihra-mouhassin, que prend, vers 1545, un artiste persan, qui enlumina un manuscrit du *Trésor des Secrets* de Nizami (supp. persan 985) ; Anouptchitr vécut sous le règne d'Aurangzib, dont il a fait le portrait (Planche 42 *b*).

Folio 22. Un mollah, assis devant sa maison, sous un arbre, vêtu d'un ample manteau violet ; il écrit, tandis que plusieurs personnages le considèrent respectueusement ; l'un d'eux tient à la main une vina au long manche ; cette petite peinture, d'un effet extrêmement réaliste, est peut-être due à Fath Allah Dara Shikouhi (Planche 43 *a*).

Folio 23 verso. L'empereur Shah Djihan tenant une séance au cours de laquelle il permet à son fils, le prince Dara Shikouh, de prendre place sur un trône, en présence des grands officiers de la couronne et des ministres d'état ; Shah Djihan avait éloigné tous ses fils de la cour, par suite de la méfiance justifiée qu'il ressentait contre eux ; il leur avait confié le gouvernement des provinces de l'empire, pour ne conserver auprès de lui que le prince Dara Shikouh (voir page 26) [Planche 4].

Folio 25 verso. Une dame hindoue, vêtue d'une robe rose, jouant de la vina ; cf. folio 14 recto ; cette pièce est attribuée à Dharmadas (Planche 40 *b*).

Folio 28. Une dame, debout à l'orifice d'un puits, tend une cruche d'eau à un cavalier monté sur un coursier bleu, qui porte le turban des Grands-Moghols ; quatre autres dames

Digitized by Google

viennent d'y puiser de l'eau ; cette pièce est attribuée à un célèbre peintre hindou, nommé Anouptchitr, le même artiste qui a peint le portrait de la danseuse figurée dans la planche, 42 *b* (Planche 5).

Folio 29 verso. Un prince timouride des Indes, chassant au faucon (Planche 6).

Folio 35. Jeune fille hindoue tenant un oiseau sur le doigt (Planche 41 *b*).

Folio 36 verso. Une dame, vêtue d'une robe rouge, tenant d'une main un chasse-mouches en plumes de paon, de l'autre un trident ; cette pièce est attribuée à un peintre qui était au service du prince Dara Shikouh, Manohar Dara Shikouhi, vers 1620.

Manohar est le nom d'un artiste très habile, qui vécut sous le règne d'Akbar ; il travailla à l'illustration des livres qui furent exécutés pour ce monarque, en particulier à la décoration du splendide exemplaire de l'*Aïn-i Akbari*, lequel fait partie de la collection de M. Chester Beatty ; si l'attribution de cette petite peinture est exacte, ce qui est très possible, il en faut déduire, soit que Manohar Dara Shikouhi est un autre personnage que le Manohar qui travaillait pour Akbar, vers 1585, ce qui constitue une hypothèse peu satisfaisante, soit que l'artiste qui participa à l'enluminure de l'*Akbar nama*, à la fin du XVI^e^ siècle, prolongea sa carrière sous les règnes de Djihanguir et de Shah Djihan, jusqu'aux environs de 1620, ce qui n'a rien que de très conforme aux possibilités. Il faut entendre ici, d'une manière formelle, Dara Shikouhi comme « attaché à la maison du prince Dara Shikouh ». Dara Shikouh, « qui possède la majesté de Darius », est bien l'une de ces épithètes qui s'appliquent à tous les souverains, comme tant d'autres, et, certainement, l'empereur Akbar en fut gratifié ; mais l'on ne trouve jamais, dans l'Islam, l'exemple d'un personnage qui soit qualifié par une épithète laudative adressée à son patron, ce qui entraînerait des confusions sans nombre, mais seulement par le nom de son maître, ou par son titre religieux, d'où il faut conclure que Manohar Dara Shikouhi est bien un artiste de la maison de Dara Shikouh, d'autant plus qu'au XVII^e^ ou au XVIII^e^ siècle, un prince Dara Shikouh ayant vécu dans l'Hindoustan, personne n'aurait eu l'idée de se servir de son nom comme d'un titre pour désigner un souverain des âges antérieurs, ce qui eût créé une complication inextricable.

Manohar fut l'émule d'artistes de premier ordre qui enluminèrent l'*Akbar nama* d'Akbar, et dont aucun ne voulut signer ses compositions ; l'un des possesseurs de ce livre, qui avait une connaissance profonde de l'histoire de la peinture indo-persane, vers le milieu du XVII^e^ siècle, a indiqué, au bas de chacun de ces tableaux, le nom de l'artiste auquel il l'attribuait : Singh, Sourdâs, Daulat, Narsingh, Govardhan, Laal, Prârahat ; les deux portraits de Bâber, qui se trouvent à Nogent, dans la collection Smith-Lesouëf, que j'ai reproduits aux planches 110-111 des *Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, 1926, sont probablement de la main de Sourdâs, plutôt que du pinceau de Manohar ; Manohar, vers 1620, avait visiblement atteint un âge avancé, ce qui explique la différence de qualité qui se remarque entre cette peinture et les tableaux du manuscrit de M. Chester Beatty (Planche 43 *b*).

Folio 37. L'empereur Bâber, dans sa jeunesse ; ce portrait est attribué à Dharadhar (*sic*), c'est-à-dire à Dharâdhar « qui soutient la terre » (Planche 44 *a*).

Digitized by Google

Folio 40 verso. La copie extrêmement soignée d'une peinture française des environs de 1530, attribuée à un certain Mirza Nadirdast, le « Maître à la main merveilleuse », dont l'habileté justifie entièrement ce titre ; Mirza Nadirdast était un spécialiste de la copie du modèle européen ; on trouve dans les pages de ce recueil la copie d'une sainte Famille, et le portrait d'une jeune fille portugaise, que son possesseur lui a attribués (Planche 49 *a*).

Estampes O D 43. Recueil de peintures hindoues, pour la plupart de la première moitié du XVII^e^ siècle, formé dans l'Inde, au XVIII^e^ siècle.

N° 1. Un prince hindou, fumant le hokka sur la terrasse de son palais ; il est entouré de dames richement vêtues de robes de brocard et de jupes d'étoffes transparentes, suivant la mode de la péninsule, qui a été sporadiquement imitée par les artistes persans de la cour d'Isfahan, au commencement du XVII^e^ siècle, comme on le remarque dans les très belles enluminures du recueil des cinq poèmes de Nizami, qui est conservé sous le n° 1313 du Supplément persan ; deux de ces dames tiennent à la main des fusées lumineuses; un feu d'artifice se tire au fond de ce tableau, dont l'exécution se place dans la première moitié du XVII^e^ siècle ; la personne qui a acquis ce recueil de peintures dans l'Hindoustan a écrit au bas de cette composition le titre « Chabrat », qui est une prononciation approximative de *shab-i barât* « la nuit du *barât* », le *barât* étant le quatorzième jour du mois de Shaaban ; c'est durant cette nuit que les Musulmans célèbrent des cérémonies religieuses en l'honneur de leurs ancêtres (Planche 7).

N° 2. Un religieux musulman, assis sous un arbre aux branches chargées de fruits, en la compagnie d'un fakir qui porte une peau de bique sur les épaules ; devant eux, un homme accroupi, les jambes liées par une ceinture d'étoffe, tient un arc et une flèche à l'extrémité arrondie pour étourdir le gibier ; deux musiciens jouent, l'un de la vina, l'autre de la flûte (Planche 8).

N° 6. Une musicienne hindoue, tenant à la main sa guitare d'ébène incrustée de nacre ; elle porte une robe de soie décorée de larges bandes en or ; elle a la taille prise sous les bras, comme une élégante de l'Empire (Planche 9).

N° 14. Les portraits en médaillon d'un jeune homme et d'une jeune femme musulmans, richement vêtus de robes de soie et d'or (Planche 44 *b*).

N° 17. Deux hommes faisant de l'escrime au sabre ; le personnage de gauche est vêtu d'une robe blanche, celui de droite d'une robe violette (Planche 45 *a*).

N° 18. Un seigneur hindou se promenant sur la terrasse de son palais, en fumant un hokka, que tient un de ses serviteurs, tandis qu'un autre est armé d'un chasse-mouches ; ce personnage est vêtu d'un manteau vert broché, par-dessus une robe de soie rose brochée (Planche 10).

N° 22. Un djogui entièrement nu, assis sous un arbre, sur une peau de panthère, au bord d'un fleuve (Planche 11).

N° 23. Huit saints soufis, assis sur une terrasse, aux rives du Gange ou de l'Indus ; les personnages figurés dans cette très belle composition, dont la perspective est exacte-

Digitized by Google

ment celle de la fresque, sont, de gauche à droite et de haut en bas, comme l'indiquen t des inscriptions à l'encre rouge, qui ont été ajoutées à ce tableau par l'une des personnes qui le posséda : Moïn ad-Din, qui est le célèbre saint tchishti Moïn ad-Din Sidjzi ; Kotb ad-Din Maudoud Tchishti ; Farid ad-Din Gandj-i Shakar Tchishti ; Nizam ad-Din Auliya Tchishti ; Mohyi ad-Din, qui, je pense, est le célèbre shaïkh espagnol Mohyi ad-Din Mohammad ibn Ali ibn al-Arabi, bien qu'il ait appartenu à l'ordre des Kadiris, et que les personnages représentés dans ce tableau aient fait partie de la loge tchishtie ; le grand saint Ibrahim ibn Adham, que les Mystiques considèrent comme l'un des ancêtres de l'ordre tchishti, qui était de famille royale, dont les aïeux avaient professé la religion de Sakyamouni, et avaient régné sur la Bactriane ; Sharaf ad-Din Kalandar ; Mohammad Ghaus Gwaliori. Les biographies des six premiers de ces dévots se lisent dans le remarquable traité que le prince Mohammad Dara Shikouh, fils de Shah Djihan, écrivit sous le titre de l'*Arche des Saints* ; les premiers personnages de ces deux séries, Moïn ad-Din Sidjzi et Mohyi ad-Din ibn al-Arabi, ont la tête cerclée du nimbe d'or des saints byzantins ; l'artiste qui a peint cette remarquable composition, dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, vers 1650, a visiblement figuré Ibrahim ibn Adham sous les traits d'un Christ byzantin, et c'est là un souvenir très net de l'origine chrétienne de la secte soufie, ce sur quoi je me suis expliqué autre part (Planche 12).

N° 25. Le nawwab Kandouran, général d'armée de l'empereur de Dehli, qui fut assassiné en 1644, par l'un de ses serviteurs (Planche 13).

N° 26. Un shaïkh soufi, assis sur un tapis, la tête nimbée, tenant un chapelet d'une main, de l'autre un Coran (Planche 45 *b*).

N° 27. L'empereur de Dehli, Aboul-Mouzaffar Nasir ad-Din Mohammad Shah (1719-1748), assis sur le trône ; cette peinture est des environs de 1740, comme le montrent les traits de ce monarque, qui était né en 1700 ; cette peinture a été copiée sur un portrait officiel de ce malheureux souverain, qui était conservé dans le palais impérial de Dehli, comme le prouve sa ressemblance frappante avec celui que le colonel Gentil a fait reproduire dans son excellente histoire de l'Hindoustan (français 24.219, page 361), où on le voit figuré, assis sous le même dais que Nadir Shah, roi de Perse, qui le vainquit et dévasta ses états (février 1739) [Planche 14].

N° 28. Le nawwab Shaïsta Khan faisant cabrer son cheval devant le front de l'armée ; on aperçoit, au dernier plan de cette splendide composition, qui est le chef-d'œuvre des écoles indo-persanes, au milieu du XVII^e^ siècle, les remparts d'une ville, en dehors de laquelle campe l'armée de l'empereur timouride. Shaïsta Khan fut l'un des personnages les plus considérables de l'Hindoustan, dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle ; il donna sa fille en mariage à Aurangzib ; ce furent en grande partie les efforts de Shaïsta Khan qui permirent à ce prince de triompher de ses rivaux, et de monter sur le trône ; il fut vice-roi du Dekkan, gouverneur du Bengale, et il laissa en mourant six cents millions à Aurangzib (1695) ; l'exécution de ce tableau se place aux environs de 1640, comme le montrent les traits de ce nawwab, qui était né en 1600 (Planche 15).

Digitized by Google

N° 30. Un tableau destiné à l'illustration d'un *Livre des Rois* de Firdausi, représentant, dans une technique inusuelle et très curieuse, dans un paysage sauvage formé d'amoncellements de roches, le Simourgh de la légende avestique apparaissant à Sam, fils de Nariman, qui vient chercher dans les solitudes de l'Albordj, son fils Zal, qu'il y avait abandonné, lorsqu'il était venu au monde ; un serviteur se tient aux côtés de Sam, manifestant les marques du plus vif étonnement, tandis que deux cavaliers de sa suite passent dans l'un des premiers plans [1]. L'exécution de cette belle peinture se place aux environs de 1630 ; elle rappelle, dans une forme inférieure, la technique de tableaux exécutés vers la fin du XVI^e^ siècle, pour décorer un exemplaire merveilleux de l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din, qui appartint à Akbar, empereur de l'Hindoustan, et qui a été dépecé de nos jours (Planche 16).

N° 34. Un dessin au trait, d'une très grande perfection, représentant, dans une technique excellente, une dame hindoue assise sur un divan, qui procède aux artifices de sa toilette (Planche 46 *a*).

N° 35. Portrait d'un djogui, dormant accroupi sur la peau d'une bête fauve, à la porte de sa cabane, près d'un feu allumé ; il porte de très longs cheveux, et il tient un très long chapelet à la main ; la peau de son corps, sauf celle de ses pieds, est du même bleu foncé dont sont peintes les idoles hindoues ; cette composition est l'œuvre d'un artiste nommé Nahalsing (Planche 47 *b*).

1. L'épopée iranienne raconte que Sam exposa son fils, qui devait être le héros Zal, parce qu'il était né avec des cheveux blancs, avec des cheveux de vieillard ; le Simourgh recueillit l'enfant, et l'emporta dans son aire, où il l'éleva ; beaucoup plus tard, Sam, sur le conseil des prêtres du Feu sacré, se mit à la recherche de son fils, et arriva dans la montagne escarpée, où il rencontra le Simourgh ; le Simourgh révéla à Zal le secret de sa naissance auguste, mais Zal refusa de le quitter pour suivre Sam ; l'oiseau divin finit par triompher de la résistance de Zal, qu'il rendit à son père, et, au moment de le quitter, il lui donna l'une de ses plumes comme talisman. Le miracle de Zal présage la destinée de son fils, Roustam, dont Firdausi a chanté les exploits, dont la légende fut le thème favori du poète, et remplit le *Livre des Rois*.

L'histoire de Roustam symbolise en des pages immortelles la lutte du prince du Saïstan contre les Turks Sakas, qui détruisirent le royaume grec de Bactriane, et qui descendirent dans l'Iran, dont ils soumirent, à la fin du second siècle avant J.-C., les provinces orientales, à l'une desquelles ils donnèrent leur nom Sakastana-Saïstan. Le prince de cette contrée était un infidèle aux yeux des rédacteurs mazdéens de l'Avesta, et il professait le Bouddhisme ; il essaya de leur barrer le passage, et fut écrasé. Cette catastrophe faillit anéantir la puissance iranienne ; elle est le fait dominant de l'histoire de la Perse, depuis l'invasion de ces mêmes Turks Sakas, des Scythes, au VIII^e^ et au VII^e^ siècle avant notre ère, qui submergea l'Occident de l'Asie, et vint expirer aux rives de ce Nil d'Égypte, que les Mongols, les dignes successeurs des clans des Turks, au XIII^e^, au XIV^e^ siècle, ne purent atteindre ; elle eut, pour les Iraniens, une tout autre importance que les guerres avec la Grèce, qui furent une série d'expéditions coloniales, dans des contrées qui étaient bien soumises au Roi des Rois, mais dans lesquelles ses sujets se refusaient à voir des terres iraniennes ; leur issue fut malheureuse ; elle amena la conquête d'Alexandre ; mais les Perses demeurèrent persuadés que le héros macédonien, à Issus et à Arbèles, n'avait fait que venir prendre possession de son héritage ; et qui pourrait affirmer qu'il n'avait pas dans les veines du sang d'Artazata, la fille de Darius, qui avait épousé Mardonius ?

L'invasion des Sakas fut autrement terrible, et elle livra aux Barbares tout l'Orient de la monarchie arsacide. Elle donna aux Mages, qui écrivaient les annales de l'Iran, l'occasion de défigurer toute l'histoire de la Perse, et de substituer à la réalité des événements qui se passèrent sous le règne des Achéménides un roman qui leur permit, ce qui était leur souci primordial, de céler le nom de Xerxès, des Artaxerxès, et de nommer à leur place des monarques de pure invention, dont la souveraineté se passe à combattre les Turks, en Orient, tandis que les Achéménides n'avaient d'attention que pour les événements qui se déroulaient en Occident. Il existait, depuis

Digitized by Google

N° 36. Le portrait de Padmavati, épouse du radja Ratansingh ; par la fenêtre ouverte derrière la princesse, on aperçoit un fond de paysage (Planche 46 *b*).

N° 38. Un prince musulman des Indes, assis sur la terrasse de son palais, entouré des femmes de sa suite, musiciennes et servantes ; l'une d'elles verse à boire dans une coupe, à l'intention du prince (Planche 17).

N° 40. Un seigneur hindou à la chasse au faucon (Planche 18).

N° 44. Portrait d'un cheval de race richement caparaçonné ; il a le ventre et les jambes peints en rouge vif ; il porte une selle de velours rouge broché, encadré d'une riche bordure verte ; sa bride et sa tétière sont en or ; cette peinture est l'œuvre d'un certain Fakir Allah, qui a signé son nom en lettres d'or dans son champ (Planche 49 *b*).

Estampes. O D. 44. Recueil de peintures hindoues, pour la plupart du commencement du XVII^e^ siècle, formé aux Indes, au XVIII^e^ siècle.

N° 3. Dames hindoues musulmanes se divertissant dans un jardin ; deux d'entre elles se balancent sur une escarpolette suspendue à la branche d'un arbre chargé de fruits, que pousse une troisième femme ; une autre dame, assise sur un tapis, tient une fleur à la main ; une cinquième, au pied d'un arbre, se ressent encore du vertige de la balançoire ; cette belle composition figure une scène qui se passe au soleil couchant ; elle a été peinte vers 1650 (Planche 19).

N° 4. Une dame musulmane, assise durant la nuit éclairée par un flambeau, sous un dais, sur la terrasse de son palais, près d'un bassin, dont les eaux sont couvertes de

Darius, et vraisemblablement avant lui, un antagonisme irréductible entre les princes achéménides et le clergé des Mèdes, qui rêvait de s'emparer du pouvoir temporel, et de faire de la Perse une théocratie ; la monarchie était croyante, mais anti-cléricale ; le clergé, absolutiste, mais anti-monarchiste, et il ignorait systématiquement le Roi ; les monarchies passèrent ; la classe sacerdotale demeura, et garda son esprit ; il survécut à la conquête musulmane ; il trouva même une nouvelle occasion, ou plutôt, il créa un nouveau prétexte d'opposition incoercible au pouvoir temporel, dans la théorie shiïte, d'après lequelle le souverain est un usurpateur, qui subtilise à son profit l'autorité qui doit revenir au descendant de Mahomet. C'est à raconter la lutte des Sakas contre les Iraniens, que Firdausi, dans le *Livre des Rois*, a réduit l'histoire de la Perse, qu'il résuma en quelques pages pour les époques anciennes, en quelques chapitres, qu'il écrivit tardivement, à regret, pour la période moderne, sauf l'épisode des amours de Khosrau Parwiz et de Shirin, fille de l'empereur grec, que reprit Nizami. La bataille entre Iran et Touran, dans la légende religieuse qu'il a suivie, commence aux premiers jours de l'histoire réelle de la Perse ; elle se continue, impitoyable, sous le règne de souverains fictifs, jusqu'après la mort de Lohrasp, tué par les Turks, dans le sac de Bactres ; elle se termine par leur écrasement ; ce fut le contraire qui arriva, dans la réalité ; les Turks enfoncèrent les lignes de défense des Iraniens, et ils s'installèrent dans le Sud-Est de la Perse. Ce récit est entièrement imaginaire ; il glorifie les exploits d'un prince infidèle de cette contrée, Roustam, qu'il élève au rang de héros national, qui éclipse tous les rois dont il défend la couronne. On voit par les inscriptions de Darius, on sait par les historiens de cette époque lointaine, que le péril turk n'existait pas sur les frontières orientales de la monarchie, durant le règne des Achéménides, comme le montre assez ce fait que Darius, lorsqu'il voulut tirer une vengeance éclatante de l'invasion des Scythes aux VIII^e^-VII^e^ siècles, s'en alla chercher noise aux Slaves de la Russie méridionale, qui n'en pouvaient mais ; les Huns, à cette époque, n'en voulaient qu'à la Chine, qui dut construire la Grande Muraille, pour se couvrir de leurs attaques ; bien que leur empire s'étendît de la mer de Corée jusqu'à la Bactriane, les Huns étaient assez occupés en Orient pour laisser l'Occident tranquille ; c'est vers l'an 165 avant notre ère que, furieux de ne pouvoir venir à bout des Chinois, ils se tournèrent contre les Sakas, qui, primitivement, campaient à l'Ouest du Shen-hsi, tombèrent sur eux, et les refoulèrent dans l'Occident, jusque dans l'Iran.

Digitized by Google

nénuphars ; deux musiciennes se tiennent devant elle, dont l'une joue de la guitare, tandis que l'autre marque la cadence en frappant dans ses mains aux doigts rougis par le henné ; une servante apporte le carry dans un plat d'or, tandis qu'une autre verse du vin dans une coupe ; l'exécution de ce tableau est particulièrement soignée ; elle se place vers 1650 ; les figures y sont traitées avec une grande finesse, dans la tradition des fresques d'Adjanta (Planche 20).

N° 5. Une dame musulmane, occupée à sa toilette, sur la terrasse de son palais, et fumant le hokka ; une femme la coiffe, tandis qu'une autre lui présente un miroir ; une troisième suivante joue de la guitare ; cette peinture, vers le milieu du XVII^e siècle, est d'une composition moins soignée que la précédente (Planche 21).

N° 6. « Assemblée de dames et de leurs femmes » ; ce tableau, des environs de 1650, dans une manière claire et lumineuse, où l'on retrouve l'influence des écoles radjpoutes de Kangra et de Djammou, représente, en effet, comme l'indique une note manuscrite de l'un des possesseurs de cet album, plusieurs riches dames hindoues, qui se sont réunies sur la terrasse d'une maison, pour boire, et pour se livrer à d'autres plaisirs encore moins licites, ce dont quelques-unes sont sérieusement indisposées (Planche 32).

N° 8. Une houri montée sur un chameau magique ; dessin au trait, sans couleur, d'une grande perfection, des environs de 1630, dans une technique étrange, qui est familière aux artistes de l'Hindoustan, chez lesquels on ne sait pas bien à quelle préoccupation d'esprit elle correspond ; le corps du chameau est en effet composé de l'assemblage hétéroclite de figures d'hommes, de femmes, d'animaux divers et variés, inclus dans son enveloppe ; la houri joue d'une sorte de harpe, dans un pavillon à coupole porté sur le dos d'un chameau ; deux dessins analogues sont reproduits dans les *Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, 1926, planche 114 (Planche 47 *a*).

N° 14. Un seigneur hindou musulman, assis en la compagnie de son épouse, devant sa maison, et buvant des liqueurs ; une troupe de mendiants, dont quelques-uns sont affreusement contrefaits, danse devant eux, au son d'un instrument de musique ; l'exécution de cette peinture, dont le sujet est inusuel dans l'art hindou, et sort de la tradition iconographique, se place vers le milieu du XVII^e siècle (Planche 24).

N° 16. Le prophète Joseph, à cheval, la tête nimbée du cercle d'or radiant, vêtu d'une robe de brocard, sous les espèces de l'empereur Shah Djihan, entouré de soldats de sa garde ; ce tableau, dont l'exécution est passable, de la fin du XVII^e siècle, était destiné à l'illustration de l'un des romans persans des amours de Joseph et de Zoulaïkha, femme du roi d'Égypte, dont la légende jouit d'une grande faveur dans la littérature iranienne (Planche 25).

N° 17. Portrait de Mohammad Khan Banguish, gouverneur de Malwa, assis sous un dais, sur une terrasse, en la compagnie de dames musiciennes, dont deux frappent

Digitized by Google

dans leurs mains aux doigts rougis de henné, pour marquer la mesure ; cette peinture n'est que passable, mais elle est curieuse ; Mohammad Khan y est représenté vêtu d'une grande robe de soie blanche, avec une écharpe de brocard ; il est coiffé d'un turban splendide, d'un tissu de soie et d'or ; ce tableau est des environs de 1730, date à laquelle vivait ce personnage, d'après le *Maasir al-oumara* (Planche 26).

N° 18. Deux dames musulmanes, assises sur une terrasse, sous un dais, en compagnie de deux musiciennes, dont l'une joue de la vina, l'autre du tambourin, tandis qu'une servante leur verse du vin dans une coupe (Planche 27).

N° 21. Une femme ascète assise sous un arbre, sur une peau de panthère, les cheveux longs, et la tête cerclée du nimbe d'or des saints ; une femme, assise devant elle, près d'une maison, également sur une peau de panthère, joue d'un instrument de musique terminé à ses deux extrémités par des caisses de résonance (Planche 48 *a*.)

N° 22. Une religieuse hindoue, assise sous un arbre, devant sa maison, au bord d'une rivière ; un fakir, accroupi à ses côtés, tient à la main un serpent noir ; une autre religieuse, prise d'extase, est étendue à terre évanouie, tandis que deux femmes tentent de lui faire reprendre connaissance ; une troupe de musiciennes, formant un orchestre complet, se tient devant la religieuse (Planche 28).

N° 27. Le portrait de Shah Djihan, empereur de l'Hindoustan (Planche 48 *b*).

N° 31. Une jeune femme conduite la nuit à la maison de son mari ; l'influence de la technique des ateliers du Radjpoutana est visible dans cette curieuse peinture, dont l'exécution se place aux environs du milieu du XVII^e^ siècle, particulièrement dans l'éclairement de cette scène nocturne, ce qui est un artifice classique chez les techniciens du Radjasthana, auxquels l'ont emprunté les artistes persans du XVII^e^ siècle (Planche 29).

N° 32. Le prophète Joseph, la tête nimbée, s'acquittant de son service, entre dans le salon où Zoulaïkha, femme du souverain de l'Égypte, se trouve en la compagnie de dames de sa cour ; la beauté de Joseph fait une telle impression sur Zoulaïkha et sur les dames, que l'une d'elles se pâme, tandis que les autres, qui étaient occupées à peler des oranges, oublient entièrement ce qu'elles font, et se coupent consciencieusement les doigts ; cette composition figure un épisode célèbre de la légende de Joseph, telle que la racontent les Musulmans ; elle a été exécutée vers 1650 (Planche 30).

N° 33. Une assemblée de sectateurs du célèbre saint Madar, tenue en l'honneur de ses mérites ; un dévot musulman est assis devant un groupe de femmes auxquelles il adresse un discours ; plusieurs femmes se tiennent derrière lui ; deux musiciens accompagnent ses paroles, l'un avec des timbales, l'autre, en frappant dans ses mains, pour marquer la cadence, ce qui se retrouve dans la musique populaire, jusqu'en Russie et en Serbie. La personne qui a acheté ce recueil de peintures dans l'Hindoustan a écrit, en haut de cette pièce, *medaria*, ce qui désigne les sectateurs de saint Madar ; ces séances tenues par les Mystiques, soit en l'honneur du fondateur de leur ordre, soit plus simplement dans un simple but d'édification spirituelle, se nomment en arabe, en Syrie, en Mésopotamie, en Perse, des concerts ; les assistants y écoutent des conférences sur des sujets reli-

Digitized by Google

gieux, de la musique, ce qui est représenté dans ce tableau ; chez les derviches de Turquie, ces séances d'édification se terminent en bacchanales (Planche 31).

N° 34. Une dame musulmane, assise près d'une pièce d'eau, sur une estrade de pierre, dans un paysage de roches ; elle est entourée de ses femmes, dont l'une lui présente à boire, tandis que d'autres font de la musique (Planche 22).

N° 37. Pièce formée aux Indes de trois petites peintures rapportées sur une feuille de papier, d'une très belle exécution ; à la partie supérieure, une peinture représentant six docteurs musulmans assis sous un appentis, s'entretenant de questions religieuses ; dans la partie inférieure, à gauche, trois dames musulmanes font la prière ; à droite, un derviche (Planche 33).

N° 39. Le saint soufi des premiers âges, Ibrahim, fils d'Adham, qui descendait des souverains bouddhistes du royaume des Turks sakas de Bactriane (voir page 29), au pied d'un arbre touffu, la tête nimbée, est servi par quatre anges, lesquels lui apportent des plats d'or ; ces esprits divins sont conçus et exécutés dans la tradition des anges qui sont figurés dans les peintures de l'Ascension au ciel de Mahomet, laquelle a été enluminée à Hérat, à une date bien antérieure, en 1436 (Planche 34).

N° 40. Le dieu Indra, dans son ciel, assis sur un trône, entouré d'anges qui le servent ; on remarque dans ce tableau, qui a été peint par un artiste radjpoute, vers 1650, l'influence de la technique musulmane des ateliers indo-persans (Planche 35).

N° 45. L'empereur Shah Djihan, monté sur un éléphant caparaçonné (Planche 36).

N° 47. Dames hindoues se lamentant auprès d'un homme blessé, dans un paysage de roches (Planche 37).

N° 48. Un cavalier, richement vêtu à la mode des Grands-Moghols, empereurs de l'Hindoustan, arrive devant la margelle d'un puits, où quatre femmes sont occupées à tirer de l'eau, et dont l'une lui offre à boire ; la représentation de cette scène gracieuse était visiblement classique et traditionnelle dans les ateliers indo-persans de Dehli, car il n'en existe pas moins de trois répliques au département des Estampes de la Bibliothèque nationale ; l'une se trouve à la planche 5 de cet article, tandis que l'autre a été reproduite à la planche 78 des *Peintures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, 1914-1920 ; on ne lit sur aucune d'elles le moindre titre qui permette de déterminer l'épisode que l'artiste hindou a voulu illustrer, qui est peut-être l'aventure d'Éliézer et de Rébecca (Planche 23).

Abrégé historique des souverains de l'Indoustan ou Empire Mongol, par le colonel Gentil (1772) (Français 24.219).

Ce manuscrit est orné de très nombreuses peintures, qui reproduisent les traits des souverains de l'Hindoustan, depuis la création du monde ; les portraits des rois musulmans des Grandes Indes, qui illustrent ce volume, ont été copiés d'après les ordres de Gentil, sur des originaux qui existaient dans le trésor de l'empereur de Dehli, par un artiste habile. Ils constituent de bons exemples de la technique des ateliers musulmans du Nord-Ouest de la péninsule, à cette date de la fin du XVIII^e^ siècle, à laquelle, en Perse,

Digitized by Google

la peinture était tombée dans une décadence complète ; ces portraits hindous ne font que continuer, sous une forme diminuée, la tradition brillante des règnes d'Akbar, de Djihanguir, de Shah Djihan ; l'artiste qui les a peints avec le plus grand soin a fait une œuvre d'autant moins personnelle qu'ils représentaient des documents transmis par une tradition vénérable, à laquelle un praticien ne pouvait toucher ; aussi sont-ils beaucoup moins intéressants que les dessins que ce peintre a semés au hasard dans son livre, pour remplir les blancs de ses pages, et dans lesquels il a pu se laisser aller aux fantaisies de son imagination.

Page 78. Deux éléphants luttant.

Page 80. Deux chameaux enchevêtrés se mordant la jambe.

Page 96. Un éléphant de guerre, cuirassé et caparaçonné.

Page 100. Deux antilopes luttant.

Page 102. Un éléphant au trot portant sur son dos un kiosque de parade.

Page 163. Un éléphant monté par un timbalier et un joueur de cymbale.

Page 215. Un éléphant portant sur son dos une petite pièce de canon.

Page 232. Un éléphant au trot portant sur son dos un kiosque de parade, dans lequel est assis un prince musulman des Indes (Planches 50 et 51).

Digitized by Google

APPENDICE

Page 14. Sadi, dans la préface de son *Parterre des Roses*, a parlé de cette « galerie chinoise de tableaux » *nigarkhana-i tchini*, en même temps que des peintures de l'*Artang*, ou *Ardjang*, que la légende assigne à Mani ; cette concomitance suffirait, à elle seule, à prouver qu'il ne faut voir, dans les vers dans le rythme desquels il réunit les noms de ces deux formes artistiques, autre chose qu'un cliché littéraire, qu'une formule vide de sens, qui charme par les images qu'elle évoque ; car, s'il n'est point absolument impossible que Sadi, vers 1258, ait vu des peintures chinoises à Shiraz, c'est un fait certain qu'il n'a pas eu, pour de nombreuses raisons, la félicité de contempler l'*Artang* dans l'Iran du XIIIe siècle ; en fait, cette expression de « galerie de tableaux chinoise », *nigarkhana-i tchini*, de « salon de peintures de la Chine », *nigarkhana-i Tchin*, d'autres images analogues, le titre de peintre de la Chine, *souratgar-i Tchin*, *nakkash-i Tchin*, pour qualifier les artistes qui ont fait les enluminures des livres persans, sont bien antérieures au shaïkh Sadi, lequel ne fait que répéter dans ses vers une formule consacrée dans le verbe des poètes, comparable aux épithètes homériques ; on les trouve sous la plume des rimeurs les plus anciens de la littérature iranienne, et Zahir ad-Din Faryabi a dit dans une de ses kasida, en parlant au prince dont il célébrait les louanges : « Décore l'étendue de tes royaumes par la peinture de ta plume, de telle sorte qu'il ne reste plus aucune gloire à la galerie de tableaux de la Chine. »

Rashid ad-Din, dans son histoire du monde, tout au commencement du Quattrocento, nous apprend que la connaissance de la Chine, de sa civilisation, de ses arts, fut rigoureusement nulle dans les contrées de l'Occident, avant que le prince Houlagou ne vînt régner sur les contrées où le soleil se couche (*les Enluminures des Manuscrits orientaux*, 1926, pages 17 et sqq.). Il y avait alors un peu moins de quarante années que la Perse était soumise à l'autorité des khaghans mongols, et gouvernée par des généraux d'armée dont l'histoire nous a conservé les noms. Mais ces officiers, et leurs subalternes, étaient de véritables sauvages, qui ne prêtaient aucune attention aux choses de l'esprit, pas plus qu'aux manifestations artistiques, et qui, certainement, ne transportaient pas dans leurs bagages des peintures ou des ivoires sculptés, dans l'intention de les faire admirer aux Persans, et de donner à l'ermite de Shiraz le plaisir de faire résonner dans le rythme de sa poésie le nom de la Chine, à l'imitation de Firdausi.

Que les officiers qui accompagnaient dans l'Ouest les lieutenants-généraux du khaghan aient apporté en Perse quelques peintures sur soie qu'ils avaient volées dans le Céleste Empire, et certains objets d'art, c'est ce qui est très possible, et même très probable ; mais il n'y avait certainement pas là de quoi monter une galerie, un salon de peinture, à Kazwin, à Thous, encore moins à Shiraz, dont les gouverneurs de l'Iran se contentaient de tenir les princes pour leurs vassaux.

Le nombre des objets extrême-orientaux ne fut pas beaucoup plus grand en Perse, sous le gouvernement des généraux mongols, qu'il ne l'avait été à l'époque des Turks saldjoukides ou khwarizmiens ; ils consistaient essentiellement en vêtements aux modes célestes, en armes, en ustensiles, en meubles à la chinoise ; si l'on y trouva jamais des peintures ou des œuvres d'art, ce fut tout à fait par exception, car les caravanes de marchands qui venaient de la Chine ne s'embarrassaient pas volontiers d'objets fragiles, encombrants, dont la valeur échappait à l'intellect de leurs membres, et dont le trafic n'était point assuré.

L'arrivée du prince Houlagou modifia ce statut ; il se fit accompagner dans sa marche vers le Soleil Couchant par une « maison », où l'on trouvait des savants, des lettrés chinois, et vraisemblablement des artistes, tout au moins des dilettante, qui connaissaient la valeur de ces pièces précieuses, et qui goûtaient leur charme ; ses successeurs dans l'Iran continuèrent cette mode, comme on le voit par les illustrations d'un exemplaire de l'histoire des Mongols de Rashid ad-Din, qui, vers 1310, copient des peintures chinoises, en même temps, d'ailleurs, que des tableaux radjpoutes et des œuvres franques.

Mais il faut remarquer que le *Parterre des Roses* fut écrit à une époque à laquelle le khalife abbasside régnait à Baghdad, que la préface, dans laquelle Sadi parle de la « galerie chinoise de tableaux » et des peintures de Mani, fut composée dans l'un des mois de l'année 1258, et que, partant, elle est rigoureusement contemporaine de l'installation dans l'Iran de la cour de l'Altesse mongole ; Houlagou traversa l'Oxus le 2 janvier 1256,

Digitized by Google

et il mit six mois (juin 1256) pour atteindre les forteresses des Ismaïliens, près de Kazwin, tout au Nord de la Perse, après la prise desquelles il fit immédiatement les préparatifs de la marche sur Baghdad (janvier 1257) ; ce ne fut qu'au mois d'août 1258 qu'il rentra en Perse, pour ne plus la quitter, avec toute sa suite, qui l'avait accompagné à Baghdad, alors que la plus grande partie de l'année en laquelle Sadi écrivit la préface du *Parterre des Roses* était écoulée; ce fut seulement à partir de cette date tardive que les collections d'objets d'art chinois apportés dans l'Ouest du monde par la cour du prince Houlagou décorèrent les palais de Kazwin, de Maragha, dans le Nord de la Perse, bien loin de Shiraz, où leur vue étaient réservée aux grands dignitaires, et où Sadi, certainement, n'aurait pas été admis à l'honneur de les contempler; si Rashid ad-Din, vers 1310, a pu faire copier dans sa chronique des peintures exécutées dans le Céleste Empire, il convient de se souvenir qu'il était, à cette date, le ministre tout-puissant du prince de l'Iran, qui lui ouvrait ses collections, et que sa prodigieuse fortune, mise au service d'une curiosité infatigable et délirante, lui permettait de faire venir de la capitale du Grand Khan tous les objets d'art qui excitaient ses désirs.

C'est donc avec raison que cet illustre savant a écrit dans sa chronique qu'il faut descendre au moins jusqu'en 1258 pour atteindre une date à laquelle la Chine fut connue autrement qu'à travers les voiles d'une tradition brumeuse ; encore cette connaissance resta-t-elle l'apanage exclusif des érudits, des historiens, des gens qui étudient ; les poètes, les littérateurs, les artistes, n'allaient pas se donner la peine matérielle d'acquérir des précisions dont leur esprit ne ressentait pas le besoin, et dédaignait l'utilité ; ils continuèrent a répéter les clichés séculaires sur la Chine lointaine, sans avoir du Céleste Empire une notion plus précise que Firdausi ou qu'Anwari ; personne, en Perse, ne s'est jamais infligé le travail de lire le résumé de l'histoire de la Chine qui se trouve inséré dans la chronique de Rashid ad-Din, dont les exemplaires sont d'ailleurs très rares ; la Chine, malgré Rashid, resta un pays mystérieux pour les Musulmans, comme elle le demeura pour l'Occident, malgré Marco Polo, dont les moyens furent inférieurs à ceux du puissant ministre, et qui, malgré ce qu'il raconte, et surtout malgré le rôle qu'on lui a assigné, fut avant tout un marchand, occupé des affaires de son négoce.

Que Marco Polo ait joué auprès du Grand Khan le rôle qu'il prétend avoir été le sien, c'est une affirmation qu'il est assez difficile d'admettre. J'ai fait remarquer (*les Peintures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*, 1914-1920, page 323) que c'est à tort que Pauthier a cru retrouver le nom de Marco Polo dans les listes des officiers impériaux de la cour de Daïdou, lequel n'y figure pas, pas plus que le nom de son oncle, dans les chroniques, et qu'il ne faut attribuer aucune valeur historique au petit roman d'aventures sino-vénitien, dont cette confusion a permis aux Sinologues de tisser la trame ; non seulement le nom des Polo ne paraît pas dans les chroniques du Céleste Empire, mais il est facile de montrer que Marco Polo parle de certains faits de l'histoire chinoise d'une façon tellement erronée, qu'il est absolument inadmissible qu'il ait entendu ces invraisemblances à la cour impériale ; tout le monde, dans une cour, naturellement, connaît sur le bout du doigt tout ce qui touche à la dynastie, ses particularités, sa filiation, les relations de parenté de ses membres, ce qui constitue des notions indispensables aux gens qui y vivent, pour ne point commettre de ces erreurs irréparables qui les feraient passer pour des goujats ou pour des malappris. Marco Polo (Pauthier 184) nous raconte qu' « après Cinguins Kaan régna Cuy Kaan et le tiers Batuy Kaan, et le quart Alacou Kaan, le quint Mongu Kaan, le sisiesme est Cublay Kaan ». Il est difficile d'accumuler plus d'insanités en moins de mots ; je passe pour l'instant sur le nom de Cinguins donné à Djingiz, pour y revenir tout à l'heure ; Djingiz, dans l'histoire, eut pour successeur son fils Ogotaï, qui eut pour successeur son fils Kouyouk, après la mort duquel fut nommé Mangou, auquel succéda Khoubilaï, le Grand Khan ; non seulement Marco Polo oublie Ogotaï après Djingiz, ce qui est une jolie erreur, mais il fait de Khoubilaï le sixième khaghan, alors qu'il est le cinquième, en intercalant dans la liste impériale Batou, qui fut roi de la Horde, et suzerain de la Russie, et Houlagou, qui mourut gouverneur de la Perse. Si un personnage, vers 1880, s'était permis d'affirmer qu'il avait vécu dans l'intimité de Napoléon III, en citant comme souverains de la France depuis l'avènement au trône du Premier Consul, Bonaparte, Joseph, Louis, Joachim Murat, Napoléon III, tout le monde, vraisemblablement, lui eût ri au nez, en lui conseillant d'aller compléter son instruction à l'école primaire.

Encore faut-il prendre garde que, dans les premiers chapitres de son livre, Marco Polo parle du prince Houlagou, vice-roi de l'Iran, et qu'il lui donne le nom de Alau, qu'il prononçait Alaou, ladite forme étant la prononciation vulgaire, comme je l'ai expliqué autre part, du mot Houlagou ; d'où il suit que Marco Polo a singulièrement dédoublé le prince Houlagou, d'après deux prononciations divergentes de son nom, l'une, Alaou, entendue en Perse, l'autre Alacou, perçue en Chine, et que le malheureux voyageur, dans son ignorance absolue de l'histoire des Mongols, et ne sachant que faire du prince Alacou, l'a introduit dans la liste royale, peut-être par suite d'une vague confusion avec le nom d'Ogotaï.

Khoubilaï, nous dit Marco Polo (261), eut quatre fils « et le grant avait nom Chingui pour l'amour au bon Chingui Kaan, le premier seigneur des Tatars », d'où il appert que, dans l'esprit du célèbre voyageur, Khoubilaï

Digitized by Google

avait donné à son fils aîné le nom du fondateur de la dynastie mongole, par vénération pour les mânes de Djingiz Khan, qu'il avait connu dans sa jeunesse; cette assertion est du même ordre que celle qui consiste à mêler dans un ordre quelconque les noms de plusieurs descendants du Conquérant du monde, et d'en faire les successeurs de Témoutchin. On vient de voir que, dans le passage dans lequel Marco Polo parle des « Kaans », qui se sont succédé sur le trône impérial, Djingiz est nommé Cinguins, forme nominative de Cinguin, d'où il ressort que Marco Polo a confondu, d'une manière radicale et absolue, deux noms qui n'ont absolument rien à voir l'un avec l'autre, qui appartiennent à deux langues différentes, qu'il a appliqué à Djingiz, le nom Tchen-kim, qui est chinois, et signifie « l'or pur », traduisant le mongol Arighoun altan, ce dit nom Tchen-kim étant celui du fils de Khoubilaï, et qu'il a nommé ce prince, héritier de l'empire chinois, d'une partie du titre du Conquérant du monde, Djingiz, dans Djingiz Khaghan, qui signifie, au témoignage de tous les chroniqueurs orientaux, « le souverain des hommes vaillants », et non « le souverain de l'Océan », suivant une interprétation erronée qu'on a voulu substituer à l'opinion des savants chinois et persans, qui connaissaient mieux que nous les particularités de leur histoire.

Tchen-kim, prince impérial, mourut sous le règne de Khoubilaï, et l'héritage de la monarchie passa sur la tête de son fils, qui fut l'empereur Témour, dont le nom se lit dans le livre de Marco Polo sous la forme Temur; du fait que le voyageur vénitien cite ce nom de Temur, Pauthier, dans son enthousiasme extraordinaire pour son auteur, y voit la preuve irréfutable que Marco Polo l'entendit à la cour impériale, dans l'intimité même de Khoubilaï, en dehors de laquelle personne n'aurait osé le prononcer, peut-être même de la bouche du Grand Khan. L'argumentation de Pauthier ne va pas sans faire illusion, quoiqu'elle repose sur des prémisses absolument fausses; si l'on en croyait le fougueux sinologue, Témour, nom du petit-fils de Khoubilaï, est le nom *posthume* qui fut donné à ce médiocre souverain, lequel, sous les peines les plus sévères, ne devait pas être prononcé par le commun des mortels, le nom interdit; ce n'est pas la place dans ces pages de relever la confusion inextricable, et invraisemblable, que Pauthier a commise entre le nom interdit et le titre posthume, le nom de temple, des souverains chinois; je me contenterai de dire que Témour était, non le nom posthume, mais le nom personnel et interdit du petit-fils de Khoubilaï, et qu'il reçut le titre posthume de Tchheng-tsoung, qui n'est nullement interdit, puisqu'il est le seul, Yuan Tchheng-tsoung, par lequel un chinois lettré comprendrait que l'on parle du second empereur de la dynastie mongole; mais ce nom de Témour, sous Khoubilaï, sous le règne duquel Marco Polo résida à la Chine, n'était pas plus inconnu que celui de son père Tchen-kim, que l'histoire impériale nomme Tchen-kim thaï-tzeu « Tchen-kim, prince impérial », et qui reçut le titre posthume de Yu-tsoung, ce titre abolissant, d'une façon radicale, tous les noms, tous les titres, qu'il avait portés au cours de son existence terrestre. C'est un fait visible que ces noms étaient interdits aux Chinois, mais qu'on les connaissait, que l'on disait en chinois *hoang-thaï-tzeu* « le prince impérial », pour désigner Tchen-kim, après sa mort, son fils Témour, par respect, exactement dans la même mesure où un homme bien élevé, à Londres, ne parle pas de George V, mais, suivant les milieux où il se trouve, de Sa Majesté, de Sa Majesté le Roi, du Roi, ou même d'un supérieur hiérarchique, sans indiquer son titre. Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins certain que Rashid ad-Din, qui, sous le règne de Témour, fils de Tchen-kim, fils de Khoubilaï, écrivit l'histoire des Mongols, parle couramment du prince Tchen-kim, et non de Yu-tsou, de Témour Khaghan, et non du « Fils du Ciel », Thian-tzeu, de Khoubilaï, et non de Shi-tsoung, toutes appellations, d'ailleurs, qu'il ignorait absolument, au même titre que tous les Mongols qui vivaient dans l'Iran; d'où il faut inférer que, si ces noms étaient défendus, ils n'étaient pas inconnus, puisque Rashid ad-Din les avait appris de la bouche des officiers mongols qui étaient venus en Perse. Et il parait que Marco Polo fut documenté à ce sujet par des officiers turks, peut-être même par des Persans, qui laissaient ces chinoiseries aux Chinois, qui appelaient un chat un chat, Djingiz Khan, Djingiz Khan, et non Thaï-tsou; Marco Polo, parlant de la division des forces militaires des Mongols, dit très justement qu'elles se divisent en armées de 100.000 hommes, nommées *toukh*, subdivisées en 10 corps de 10.000 hommes *toman*, lesquels comptaient 10 brigades *ming*, divisées en 10 escadrons de 100 hommes *yuz*, par pelotons de 10 hommes *on*; il est à peine besoin de faire remarquer que les noms de ces diverses unités ne sont pas chinois, ce qui saute aux yeux, mais, ce qui est plus important, ils ne sont pas davantage mongols, car ils sont exclusivement formés de mots turks; *toukh* 100.000 et *toman* 10.000 étant communs au mongol et au turk, mais *ming* 1.000, *yuz* 100, *on* 10, étant absolument turks, et traduisant les mots mongols *mingghan*, *dzaghon*, *arban*; d'où il faut conclure que Marco Polo fut instruit de ces contingences par un de ces nombreux Musulmans qui étaient au service du Grand Khan, qui méprisaient les Chinois, et ignoraient leur idiome, parlant le turk-oriental, lequel était, à cette date, l'idiome des sectateurs de Mahomet dans le Céleste Empire; et cette hypothèse se trouve en partie confirmée par ce fait que Marco Polo (page 349), parlant du fleuve Lou-kéou, à une dizaine de milles de Pékin, le nomme Poulisanghins, c'est-à-dire Poul-i Sanghin, ce qui est une forme essentiellement persane, laquelle signifie le « Pont de (la rivière) Sanghin », Sanghin, comme l'a très bien établi Pauthier, transcrivant Sang-kan « (la rivière) des mûriers », nom popu-

Digitized by Google

laire et vulgaire du fleuve Lou-kéou; d'où il faut penser que Marco Polo ne connaissait pas la géographie chinoise, parce qu'il aurait su que le fleuve qui coule à dix milles de Pékin se nommait Lou-kéou, ou Sang-kan = Sanghin, qu'il ne savait pas le chinois, par ce qu'il n'aurait pas pris pour un nom chinois une expression purement persane, qu'il ne savait pas davantage le persan, par cette excellente raison que, s'il l'avait connu, il n'aurait pas appliqué ce nom Poul-i Sanguin, qui traduit le chinois Lou-kéou-khiao « le pont du Lou-kéou », au cours d'eau sur lequel les Mongols l'avaient construit, pas plus qu'un homme qui dirait que la Tamise se nomme le « Pont de Londres » ne saurait l'anglais et le français; que cette bizarre confusion soit née de l'ignorance absolue de Marco Polo, et non de celle du Musulman qui le renseigna, c'est une circonstance évidente quand on se souvient que les Persans donnent correctement à ce fleuve, qui coule à dix milles de Péking, le nom de Sanguin, qui paraît dans la chronique de Rashid ad-Din, au commencement du XIV^e^ siècle, et non celui de Poul-i Sangin « le pont du Sangin »; que Marco Polo n'ait pas su le mongol, la langue du Grand Khan, c'est ce qui résulte de ce fait qu'il explique le nom du mongol Bayan par l'étymologie populaire chinoise *pé-yen* « l'homme aux cent yeux ».

Marco Polo (p. 26) nous apprend que la reine Bolghara, femme d'Arghoun, étant venue à mourir, ce prince envoya quérir une autre dame mongole à la cour de Khoubilaï; l'histoire persane connaît le nom de cette princesse sous la forme Bouloughan, qui signifie « l'hermine », et qui est un nom fréquent dans l'onomastique des Mongols; il est visible que le voyageur vénitien a commis entre le nom de Bouloughan et Bolghara, Boulghari, nom de l'une des deux capitales des Mongols de la Horde, sur la Volga, une confusion d'autant plus invraisemblable qu'il nous affirme qu'il conduisit cette dame en Perse, et qu'elle reconnut dignement les services dont il s'était acquitté auprès de sa personne.

J'ajouterai que si Marco Polo avait réellement vécu dans l'entourage de Khoubilaï, à sa cour, s'il avait assisté au souper de l'empereur, il n'aurait pas raconté cette fable absurde que les plats de sa table allaient d'eux-mêmes se porter devant le monarque, pour satisfaire le désir qu'il en marquait, et que l'on s'étonne qu'il n'ait pas rapporté à Venise un de ses nombreux *yarlighs* d'investiture, alors qu'en 1320, Michel Dolphin rapporta aux rives de l'Adriatique le traité de commerce qu'il conclut avec Abou Saïd.

J'aurais dû dire (page 10) que la question du prétendu transfert par report des monuments grecs de Syrie en Occident est connexe avec celle des soi-disant influences orientales sur la peinture toscane. J'ai déjà fait remarquer (*Monuments Piot*, 1918-1919, page 153) qu'il est absurde de parler de l'influence sur la technique italienne des procédés d'un pays où les arts plastiques sont prohibés, que l'on pourrait retourner toute la Péninsule, de Reggio au lac Majeur, sans y trouver la trace de la plus petite importation de peintures musulmanes. La peinture dans l'Islam, n'a jamais été que l'apanage de quelques privilégiés, pour lesquels il est avec le Ciel des accommodements; le livre enluminé, en Perse, fut toujours une exception précieuse, et on ne le sort jamais des coffres où il dort dans la soie; il n'existe pas, pour ainsi dire, chez les Sunnites, qu'ils parlent l'arabe, ou qu'ils s'expriment en turc; en fait, avant le commencement du XVII^e^ siècle, il n'était certainement pas venu en Italie cinq livres persans enluminés, et pas des meilleurs. Quant aux fresques qui décoraient les palais des rois, elles restèrent naturellement à leur place, et les tableaux de chevalet n'eurent pas à se déplacer pour faire le voyage de Florence ou de Sienne, pour cette raison péremptoire que leur genre n'existe pas en Perse, que les seules œuvres qui s'en rapprochent, des portraits sur des feuilles de carton, tardifs, de la fin du XVI^e^ siècle, sont conçus dans une technique, traités dans un style, animés par un procédé, dont il serait vain de chercher l'influence sur la peinture toscane, alors que la manière occidentale se reconnaît avec netteté dans le genre des peintures persanes qui sont leurs contemporaines.

Cette théorie est insoutenable; elle est née, en partie, des déductions abusives, des inductions arbitraires, des interprétations erronées, de passages de deux articles que j'ai écrits en 1899, et publiés, l'un en 1901, *les Sources Orientales de la Divine Comédie*, l'autre en 1905, *les Sources de la Peinture en Perse*, dont certaines conclusions auraient quelquefois besoin d'être modifiées, comme me l'ont appris des études qui se sont poursuivies durant plus d'un quart de siècle, et je vais en donner deux exemples.

J'avais remarqué que la qualité des peintures persanes augmente à mesure que l'on s'avance vers l'Orient, et que la perfection de cet art naquit, autour de 1500, à Hérat et à Boukhara, dans les états gouvernés par les sultans turcs de la maison de Témour, et par les princes issus de Djingiz Khan; le fait est certain, il saute aux yeux; il s'explique aisément par cette circonstance, et j'en donnerai autre part la raison, que les princes timourides se montrèrent toujours des dilettante d'un goût très averti, que les souverains de la Transoxiane, qui étaient des ignares et des brutes, ne voulurent point demeurer en reste avec leurs voisins de l'Iran, et qu'ils se donnèrent la tâche de les singer, les jalousant et les haïssant à la fois, ce qui est assez conforme à la nature humaine. Mais je n'ai jamais pensé, ni dit, que les artistes qui travaillèrent à Hérat pour les Turks, à Boukhara pour les Mongols, fussent des Turks ou des Mongols; j'ai toujours été persuadé, et le fait est patent, qu'ils étaient des Persans, comme Djami, comme Mir Ali, comme Behzad, et les autres.

Digitized by Google

Kazwin et Hérat sont les deux portes de l'Iran ; elles commandent les grandes voies mondiales qui s'ouvrent sur l'Occident, et qui conduisent aux plaines de l'Extrême-Orient; la civilisation persane a oscillé autour de ces deux pôles ; quand, au xv^e^ siècle, les Timourides abandonnèrent Tauris et Sultaniyya, dans les prolongements de Tauris, ce fut pour s'en aller à l'autre pôle, à Hérat, d'où la cour persane revint à Tauris-Kazwin, au commencement du xvi^e^, lorsque l'empire des Timourides se fut effondré en Orient : au xv^e^ siècle, les artistes persans se rendirent à Hérat pour y gagner leur pain ; au xvi^e^, ils s'en revinrent à Tauris pour y trouver du travail, comme leurs prédécesseurs des xiii^e^-xiv^e^ siècles. Si j'ai employé l'expression, d'ailleurs inexacte, d'art irano-mongol, j'ai entendu parler de l'art persan pratiqué par des Iraniens entre 1230 et 1340, et je n'ai jamais eu cette idée insane que cet art fut composé d'œuvres créées par des praticiens mongols, travaillant d'après les normes des Persans, ce dont ils étaient parfaitement incapables.

J'ai fait remarquer que les sultans de la maison de Témour et les princes uzbeks de Boukhara, n'avaient fait que suivre l'exemple d'un de leurs lointains prédécesseurs, le roi des Turks, Bilgä Khagan, souverain de Karabalghasoun, aux rives de l'Orkhon, lequel, au viii^e^ siècle, demanda à son ennemi, l'empereur de la Chine, le « khagan chinois », comme il le nomme, de lui envoyer, dans la steppe, des artistes chinois, pour lui construire des temples à la chinoise ; il me semble que l'on aurait pu et dû comprendre qu'en citant ce fait, qui est bien connu, je n'avais nullement l'intention d'en conclure que les artistes qui travaillaient pour Bilgä-Khaghan fussent des Turks, alors qu'ils étaient Chinois; j'ai toujours été persuadé que les gens de sa nation, dans les plaines de l'Asie Centrale, en Perse, dans l'Inde, aux rives du Bosphore, exactement comme les Mongols, à toutes les époques, depuis le règne des Shang et des Tchéou jusqu'en l'année 1926 de la Rédemption, ont été absolument incapables de se livrer à d'autres occupations qu'à chevaucher des alezans rapides et à couper des têtes ; que, pour tout le reste, ils firent trimer les Célestes, les Persans, les Hindous, les Grecs, les pauvres diables, qui passaient à portée de leur nagaïka. J'ai exposé ces faits, et d'autres, dans le mémoire précité des *Monuments Piot*, et dans les *Peintures des Manuscrits orientaux*, pour combattre, la théorie de l'influence de l'art oriental, sous toutes ses formes, sur l'art occidental de toutes les époques, et comme corollaire, la doctrine de l'influence de la technique de l'Asie Centrale sur le procédé persan.

Je n'insisterai pas sur ce fait que les exemples que l'on a invoqués pour établir cette prétendue influence de l'art oriental sur l'art toscan semblent avoir été soigneusement choisis pour servir à la démonstration de la thèse absolument contraire; qu'il y a certainement des motifs analogues, identiques, dans les tableaux italiens et dans la peinture persane, par cette raison majeure que toutes les deux sortent de la même source, l'illustration byzantine ; que ce que l'on prend pour une influence orientale, dans les tableaux de Carpaccio, à Venise, est tout simplement de l'exotisme, du snobisme ; que si les fresques du palais Benozzo Ghozzoli ressemblent à des enluminures persanes, c'est que les artistes de Hérat les ont copiées, car l'on sait pertinemment qu'il y avait des livres occidentaux enluminés, à Tauris, au xiv^e^ siècle, à Isfahan, au xvi^e^, à Dehli au xvii^e^, alors que, sauf des exceptions insignifiantes, il n'y avait pas de livres orientaux à Paris, à Pise, à Florence, surtout des livres enluminés ; et même si les fresques de Florence répétaient des motifs qui se trouvent dans des peintures persanes plus anciennes que Benozzo Gozzoli, il en faudrait simplement conclure que les unes et les autres reproduisent les caractéristiques de cartons occidentaux qui furent transportés en Orient aux années du moyen âge; que certains des faits sur lesquels on base la théorie de l'influence orientale sur l'Occident sont des erreurs plus ou moins voulues, comme celle par laquelle Dieulafoy attribua au v^e^ siècle avant J.-C. la construction de deux palais perses, pour en faire les prototypes de l'architecture romaine, comme si les misérables stucs de Firouzabad pouvaient être l'origine des marbres de la ville Éternelle, alors qu'il fut obligé de reconnaître, à la fin de sa vie, que l'un de ces deux palais appartient à l'époque sassanide (iv^e^-v^e^ siècle), quand il est visible que ces deux bâtisses ne sont pas séparées par un intervalle de plus de cent années, approximativement, quand la tradition perse, conservée par les historiens arabes, affirme que les ponts et les palais des Sassanides furent construits par des Romains et par des Grecs.

La doctrine suivant laquelle ce serait l'influence désastreuse de nos souvenirs classiques qui créerait dans notre esprit l'illusion de l'universalité, de la « catholicité » de l'art gréco-romain, qu'à cette billevesée il faut substituer la théorie de l'influence orientale sur la technique classique, est entièrement erronée; elle est née d'une ignorance égale du Classicisme et de l'Orientalisme, des possibilités et des probabilités historiques, qui seules peuvent déterminer la direction, le sens, dans lesquels se sont faits les emprunts d'une civilisation à une autre, de la méconnaissance de la technique, comme de la vérité artistique. Les Chinois, qui connurent fort bien le statut politique et artistique de l'Asie Antérieure, depuis l'ère chrétienne jusqu'aux environs du xv^e^ siècle, ont toujours qualifié de « terre romaine », *Roum*, ces contrées de la Syrie et de la Palestine, où l'on s'efforce aujourd'hui, en vain, d'aller chercher, et de trouver les origines de l'art romain.

Juin 1926.

Digitized by Google

LES MANUSCRITS DE LA COLLECTION HENRY YATES THOMPSON

La collection de manuscrits à miniatures formée dans les dernières années du XIX^e^ siècle et dans les premières années du XX^e^ par M. Henry Yates Thompson, de Londres, est une des plus remarquables qu'un particulier ait jamais possédées. A la suite d'acquisitions et d'éliminations assez nombreuses, l'histoire de cette collection est devenue si compliquée qu'il a semblé utile de la fixer par écrit, à un moment où toutes les sources d'information sont encore à la portée de notre main. M. Yates Thompson nous a secondé dans notre tâche avec une bonne grâce inépuisable et M. Sydney Cockerell, qui a vu naître et grandir ce précieux cabinet, a bien voulu nous permettre de mettre à profit sa connaissance si parfaite de l'histoire des volumes qui la composent.

De son grand-père, Joseph Brooks Yates, de West Dingle, Liverpool (1780-1856), M. Yates Thompson avait reçu quelques manuscrits enluminés. Avant 1896, des acquisitions isolées lui permirent d'enrichir ce premier fonds. En mai 1897, l'achat en bloc de la portion des manuscrits de Lord Ashburnham connue sous le nom d'*Appendix* permit à notre amateur de puiser, dans cette série de plus de deux cent cinquante volumes, ceux qui lui parurent dignes de figurer dans ses vitrines. C'est vers cette époque que M. Yates Thompson fixa à *cent* le nombre des manuscrits qu'il désirait posséder. Des ventes successives lui permirent d'éliminer les volumes qu'il ne voulait pas conserver et cela au fur et à mesure des acquisitions nouvelles auxquelles il lui fallait ménager une place.

Digitized by Google

Un catalogue en quatre volumes, rédigé par les meilleurs spécialistes anglais, fut consacré par le possesseur à la description de ces manuscrits :

I. A descriptive catalogue of fifty manuscripts from the collection of Henry Yates Thompson, by Montague Rhodes James. *Cambridge, University Press*, 1898, in-4, VII-276 pp.

Contient la description des mss. 1 à 50.

II. A descriptive catalogue of the second series of fifty manuscripts (Nos. 51 to 100) in the collection of Henry Yates Thompson. The notices contributed by various hands. *Cambridge, University Press*, 1902, in-4, XII-396 pp.

Contient la description des mss. 51 à 100, rédigée par W. H. James Weale, Montague Rhodes James, S. C. Cockerell, G. F. Warner, Sir E. Maunde Thompson, Rev. E. S. Dewick, H. Yates Thompson et Michael Kerney.

III. A descriptive catalogue of twenty illuminated manuscripts (Nos. LXXV to XCIV, replacing twenty discarded from the original hundred) in the collection of Henry Yates Thompson. *Cambridge, University Press*, 1907, in-4, VII-156 pp.

Description de vingt mss., numérotés en chiffres romains de LXXV à XCIV, acquis entre 1902 et 1907, en remplacement partiel de 26 mss. éliminés pendant la même période. Les notices ont été rédigées par M. R. James, S. C. Cockerell et H. Yates Thompson.

IV. A descriptive catalogue of fourteen illuminated manuscripts (Nos. XCV to CVII and 79 A) completing the hundred in the library of Henry Yates Thompson. *Cambridge University Press*, 1912, in-4, XV-152 pp.

De 1907 à 1912, M. Yates Thompson avait encore éliminé huit volumes qu'il remplaça par huit autres. Ce quatrième et dernier volume du catalogue

Digitized by Google

enregistre l'état définitif de sa collection. Les notices sont l'œuvre de Sir George F. Warner, M. R. James, S. C. Cockerell, H. Yates Thompson et Thomas Okey.

On trouve aussi dans ce volume une liste des mss. éliminés (pp. IX-X) et (pp. 150-152) une bibliographie des reproductions publiées par M. Yates Thompson d'après des manuscrits de sa collection. Ces reproductions comprennent des monographies (dont on trouvera les titres au paragraphe relatif à chaque manuscrit) et une série d'albums intitulés :

Illustrations of one hundred manuscripts in the library of Henry Yates Thompson, vol. I, containing forty-eight plates, illustrating ten French MSS. from the XIth to the XVIth centuries. *Londres, Chiswick Press*, 1907, in-4, 50 ff. et 48 pl.

Pl. I-III : n. 69 ; IV-V : n. LXXXV ; VI-IX : n. 40 ; X : n. 31 ; XI-XXV : n. 75 ; XXVI-XXVII : n. 83 ; XXVIII : n. 84 ; XXIX-XL : n. 34 ; XLI-XLIV : n. 45 ; XLV-XLVIII : n. 39.

Illustrations from one hundred manuscripts... II, containing fifty plates, illustrating ten Italian MSS. from the XIth to the XVIth centuries. *Londres, Chiswick Press*, 1908, in-4, 21 pp. et 50 pl.

Pl. I-IV : n. 8 ; V-XV : n. LXXXI ; XVI-XXI : n. 4 ; XXII-XXV : n. 44 ; XXVI-XXXIII : n. 90 ; XXXIV-XXXVII : n. LXXXIX ; XXXVIII-XLII : n. 46 ; XLIII-XLVII : n. XCII ; XLVIII : n. 49 ; XLIX-L : n. 50.

Illustrations from... III, consisting of sixty-nine plates illustrating ten MSS. of various countries from the IXth to the XVIth centuries. *Londres, Chiswick Press*, 1912, in-4, V-25 pp. et 69 pl.

Pl. I-VIII : n. C ; IX-XIX : n. 97 ; XX-XXVII : n. 99 ; XXVIII-XLIV : n. 100 ; XLV-XLVIII : n. 68 ; XLIX-LI : n. 42 ; LII-LVI : n. CIII ; LVII-LVIII : n. LXXXVII ; LIX-LX : n. 95 ; LXI-LXIX : n. 96.

Digitized by Google

Illustrations from... IV, consisting of eighty-two plates illustrating sixteen MSS. of English origin from the xith to the xvth centuries. *Londres, Chiswick Press*, 1914, in-4, VII-47 pp. et 82 pl.

Pl. I-III : n. 51 ; IV-XV : n. LXXXIV ; XVI-XVII : n. CI ; XVIII-XXIII : n. 52 ; XXIV-XXVIII : n. LXXX ; XXIX-XXX : n. XC ; XXXI-XLI : n. 55 ; XLII-XLVI : n. 56 ; XLVII-XLIX : n. XCIV ; L : n. 58, LI : n. 57 ; LII-LIX : n. XCIX ; LX-LXX : n. 59 ; LXXI-LXXII : n. 27 ; LXXIII-LXXIV : n. 29 ; LXXV-LXXXII : n. 28.

Illustrations from... V, consisting of ninety plates illustrating sixteen mss. each of which belonged to some individual of note in France or Italy in the xivth or xvth century. *Londres, Chiswick Press*, 1915, in-4, XV pp., 19 ff., 1 frontisp. et 90 pl.

Pl. I : n. 45 ; II-V : n. LXXVI ; VI-VII : n. 80 ; VIII-XI : n. 79 A ; XII-XV : n. 79 ; XVI-XXI : n. LXXXVI ; XXII-XXVI : n. 85 ; XXVII-XLI : n. XCVII ; XLII-XLVI : n. 10 ; XLVII-LII : n. 11 ; LIII-LV : n. CVIII ; LVI : n. 12 ; LVII-LXVI : n. 98 ; LXVII-LXVIII : n. 89 ; LXIX-LXX : n. 30 ; LXXI-LXXV : n. 92 ; LXXVI-LXXXVI : n. 94 ; LXXXVII-XC : n. 25.

Illustrations from... VI, consisting of ninety plates illustrating seventeen mss. with dates ranging from the xiiith to the xvith century. *Londres, Chiswick Press*, 1916, in-4, VI-42 pp., 1 frontisp. et 89 pl.

Frontisp. : n. XCIII ; pl. I-III : n. 37 ; IV-X : n. LXXVII ; XI : n. 2 ; XII-XXIII : n. LXXXIII ; XXIV-XXVI : n. 55 ; XXVII-XXX : n. 72 ; XXXI-XLV : n. LXXXVIII ; XLVI-XLIX : n. CII ; L-LII : n. LXXV ; LIII : n. CIV ; LIV-LXII : n. XCI ; LXIII-LXXII : n. XCVIII ; LXXIII : nn. 24 et LXXVIII ; LXXIV-LXXVIII : n. 93 ; LXXIX-LXXXVIII : n. XCIII.

Illustrations from... The seventh and last volume with plates from the remaining twenty-two MSS. *Londres, Chiswick Press*, 1918, in-4, VII-24 pp. et 79 pl.

Front. et titre : n. 101 ; pl. I-III : n.. 6 ; IV-VII : n. 70 : VIII-IX : n. 71 ; X : n. CVII ; XI-XII : n. 62 ; XIII-XV : n. 73 ; XVI-XX : n. CVI ; XXI-XXIII : nn. 32 et 32* ;

Digitized by Google

XXIV-XXVI : n. 66 ; XXVII-XXVIII : n. 13 ; XXIX-XXXII : n. 22 ; XXXIII-XXXV : n. 67 ; XXXVI-XXXVII : n. 19 ; XXXVIII-XL : n. 88 ; XLI-XLII : n. 77 ; XLIII-XLIV : n. 81 ; XLV-XLVII : n. XCV ; XLVIII-XLIX, n. 63 ; L-LX : n. XCVI ; LXI-LXII : n. LXXIX ; LXIII-LXIX : n. 74 ; LXX-LXXIX : n. CV.

On y joindra :

A lecture on some English illuminated manuscripts by Henry Yates Thompson, Sandars Reader to the University of Cambridge, with fifty plates taken from ten of the volumes exhibited by the lecturer. *Londres, Chiswick Press*, 1902, in-8, 31 pp., 50 pl.

Ces pl. reproduisent des pages choisies des mss. Yates Thompson 27-29, 51-52, 55-59.

Voici l'indication des catalogues de ventes aux enchères dans lesquelles ont figuré des manuscrits appartenant à M. Yates Thompson :

Catalogue of a portion of the collection of manuscripts known as the « Appendix » made by the late Earl of Ashburnham, from whose printed catalogue the descriptions are taken, together with an important text of the later version of Wycliffe's English Bible, known as the Bramhall manuscript, from the same collection, of which a full account is given from the pen of the Reverend Professor Skeat. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 1 mai 1899, in-4, 100 pp., 177 nn.

Catalogue of valuable illuminated manuscripts the property of a well-known collector. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 11 mai 1901, in-4, 10 pp., 19 nn.

Catalogue of a small collection of choice illuminated manuscripts and rare printed books the property of a well-known collector. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 14 mai 1902, in-4, 14 pp., 42 nn., 9 pl.

Digitized by Google

Catalogue of a small collection of valuable illuminated manuscripts and printed books the property of a well-known amateur. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 30 mars 1903, in-4, 13 pp., 48 nn., 9 pl.

Catalogue of valuable books and illuminated and other manuscripts. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 3 mai 1904, in-4, 18 pp., 72 nn., 5 pl.

Les nn. 1 à 56, décrits comme « the property of a Gentleman » appartenaient à M. Yates Thompson.

Catalogue of valuable books, ancient and modern illuminated manuscripts, historical documents and autograph letters... *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 1 juin 1905, in-4, 87, pp., 803 nn. et 2 pl.

Les nn. 654-697, décrits comme « the property of a well-known amateur » appartenaient à M. Yates Thompson.

Catalogue of valuable and rare books and fine illuminated and other manuscripts including some from the collections of H. Yates Thompson, Esq., J. W. Coulthurst, Esq., Major Butterworth, Mrs. Hingson and others... *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 17 décembre 1908, in-4, 46 pp., 343 nn.

Les nn. 289 à 296 appartenaient à M. Yates Thompson.

Catalogue of valuable and rare books and splendid illuminated and other manuscripts... *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 28 mars 1912, in-4, 68 pp., 461 nn., 9 pl.

Les nn. 451 à 457 décrits comme « the property of a Gentleman » appartenaient à M. Yates Thompson.

Catalogue of two valuable illuminated manuscripts the property of Harry (*sic*) Yates Thompson, Esq. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 25 juin 1914, in-4, 5 pp., 2 nn., 4 pl.

Digitized by Google

Catalogue of twenty-eight illuminated manuscripts and two illuminated printed books, the property of Henry Yates Thompson. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 3 juin 1919, in-4, VI-62 pp., 30 nn., 41 pl., plus un frontispice.

Première vente de la collection. — Produit : £ 52,360.

Catalogue of twenty-six illuminated manuscripts and eight fifteenth century books printed on vellum, the property of Henry Yates Thompson. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 24 mars 1920, in-4, pp. 63-136, nn. 31-64, 49 pl., plus un frontispice.

Deuxième vente de la collection. — Produit : £ 77,965.

Catalogue of fourteen illuminated manuscripts and fifteen early printed books (including five Pigouchet Horæ on vellum), together with the Credo of Charles V in gold and enamel case, and a picture of the Battle of Cannæ, ascribed to Jean Foucquet, the property of Henry Yates Thompson. *Londres, Sotheby, Wilkinson and Hodge*, 22 juin 1912, in-4, pp. 137-207, nn. 65-95, 43 pl., plus un frontispice.

Troisième et dernière vente de la collection. — Produit : £ 18,024.

Le catalogue que l'on trouvera ci-après des manuscrits qu'a possédés M. Yates Thompson est rédigé dans l'ordre suivant. Pour chaque manuscrit sont indiqués : le titre sommaire, la date (exacte ou approximative), le nombre de feuillets, l'histoire antérieure du volume. Pour cette partie de notre texte, nous avons pu, grâce à nos propres recherches, grâce surtout aux indications précieuses fournies par M. Cockerell, compléter sur bien des points les indications données par les publications de nos devanciers.

La description se termine par deux alinéas, le premier notant où et quand le manuscrit a été acquis par M. Yates Thompson, le deuxième indiquant dans quelles circonstances il s'en est séparé, avec, si possible, quelques renseignements sur les nouveaux possesseurs du volume. Les livres

Digitized by Google

changent si souvent de mains, certains amateurs sont si discrets sur leurs acquisitions, qu'il est bien difficile de découvrir à qui appartiennent aujourd'hui certains des manuscrits autrefois chez M. Yates Thompson. Au fur et à mesure qu'ils reparaîtront au jour, chacun pourra compléter notre liste en marge de son exemplaire.

Nous avons décrit d'abord les cent manuscrits numérotés de 1 à 100 en chiffres arabes et constituant le premier fonds de la collection ; puis, sous les numéros romains LXXV à CVIII, les additions faites par le collectionneur à cette première série. Enfin, en appendice, nous avons énuméré quelques volumes et feuillets ayant à diverses époques appartenu à M. Yates Thompson, complétant ainsi ce tableau récapitulatif d'une des plus belles collections de manuscrits à miniatures qui ait jamais été formée.

Seymour DE RICCI.

CATALOGUE

1. Biblia latina (XII s.), 473 ff. Provient de Notre-Dame de Paris.
   Acheté vente Stuart, 1895.
   Cédé en 1914 à S. C. Cockerell.

2. Biblia latina (vers 1260), 578 ff. Écrit à Fécamp.
   Acheté de Quaritch, mars 1893.
   Encore dans la collection.

3. Biblia latina (XIII[e] s.), 511 ff.
   Reçu par héritage de J. B. Yates.
   Vente de 1909, n. 680 : 200 à Quaritch.

4. Biblia latina (vers 1300), 558 ff. A appartenu à un Bentivoglio. — Vente chez Sotheby, 10 mars 1880, n. 270.
   Acheté de Quaritch, juin 1895.
   Vente de 1919, n. 13 : £ 675 à Quaritch. — Aujourd'hui à Baltimore, collection Henry Walters.

Digitized by Google

5. Biblia latina (fin du XIII^e s.), 613 ff.
   Acheté de Quaritch, mars 1897.
   Vente de 1902, n. 4 : £ 42 à Thomas — Revendu vente de Michael Tomkinson (1922, II, n. 1087). — Aujourd'hui à Cambridge, collection S. C. Cockerell.

6. Collectarius (XII^e s.), 151 ff. Provient de l'abbaye d'Ottenbeuren en Bavière.
   Vente Hamilton (1889, n. 6 ; catal. de 1882, n. 120).
   Acheté de Quaritch, 8 mai 1895.
   Vente de 1921, n. 88 : £ 1,000 à Nicholson. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

7. Missale (début du XIII^e s.), 196 ff. Appartint à l'origine à l'abbaye de Lesnes ou Westwood (Kent).
   Reçu par héritage de J. B. Yates.
   Vente de 1908, n. 296 : £ 182 à Quaritch. — Donné par Sir Otto Beit au Victoria and Albert Museum, Londres.

8. Martyrologium (vers 1075), 190 ff. Écrit au Mont Cassin.
   Acheté de Baer, mai 1893.
   Vente de 1919, n. 11 : £ 1,600 à Quaritch. — Aujourd'hui à New York, Pierpont Morgan Library.

9. Horae (début du XV^e s.), 248 ff. A appartenu à C. Wilsone, Charles Wilsone Brown, William Gale ; vente Edwin H. Lawrence (1892, n. 306).
   Acheté de Quaritch, décembre 1893.
   Vente de 1902, n. 18 : £ 320 à S. C. Cockerell ; vente de 1904, n. 29 : £ 250 à Quaritch. — Collection Clarence S. Bement, à Philadelphie ; aujourd'hui à Lynnewood Hall, Philadelphie, collection Joseph E. Widener.

10. Horae (début du XV^e s.), 78 ff. Aurait appartenu à René II de Lorraine.
    Vente Hebbelinck (1856, n. 75) ; vendu en 1866 à Didot par Abel H. Ram ; vente Didot (1879, n. 21).
    Acheté de la famille Didot, 10 novembre 1895.
    Vente de 1920, n. 57 : £ 4,800 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

11. Horae (vers 1450), 291 ff. Écrit pour Dunois. Appartint à l'abbé Fauvel ; vente Gaignat (1769, n. 197) ; famille Musgrave.
    Acheté d'Ellis et Elvey, avril 1894.
    Donné en 1919 à Mrs. Yates Thompson.
    Cf. *Some account of an illuminated manuscript of the Hours of the*

Digitized by Google

Blessed Virgin Mary executed for Jean comte de Dunois about A. D. 1450 and enriched with seventy-two miniatures. Londres, Elli sand Elvey, 1894, in-4, 7 pp. et 5 pl.

12. Horae (vers 1480), 265 ff. Écrit pour Antoine de Bourgogne. — Vente Pieters (1864, n. 964) ; vente Didot (1879, n. 22).
Acheté de la famille Didot, 26 septembre 1895.
Vente de 1920, n. 59 : £ 860 à Maggs.

13. Horae (vers 1460), 210 ff. Appartint au xv^e^ s. à la famille Brégilles. — Vente T. S. Walker (1886, n. 208) ; cat. Quaritch, 1886, n. 35688, 1891, n. 547 et 1893, n. 72.
Acheté de Quaritch, mai 1895.
Est encore dans la collection.

14. Horae (vers 1470), 203 ff. Vente Lignerolles (1894, n. 4).
Acheté de Belin, novembre 1894.
Vente de 1912, n. 452 : £ 555 à Frank T. Sabin.

15. Preces piae (vers 1470), 133 ff. Appartint à Paolo Agostinho Biaz Per(eir)a Colmieiro.
Acheté de Morgand, avril 1894.
Vente de 1904, n. 31 : £ 180 à Quaritch.

16. Horae (vers 1480), 238 ff. Vente Valero de Urria (1884, I, n. 16).
Acheté de Morgand, avril 1886.
Vente de 1903, n. 22. : £ 400 à Quaritch — Aujourd'hui collection C. W. Dyson Perrins, n. 44.

17. Horae (vers 1480), 136 ff. Vente de la duchesse de Berry (1864, n. 19).
Acheté de Gruel, juin 1896.
Vente de 1912, n. 451 : £ 241 à Frank T. Sabin.

18. Horae (vers 1500), 129 ff. Vente Fountaine (1894, n. 142).
Acheté de Quaritch, juillet 1895.
Vente de 1902, n. 20 : £ 200 à Jacques Rosenthal.

19. Horae (vers 1530), 129 ff. Collection Du Tilliot (en 1710).
Acheté vente Spitzer (1893, n. 3017).
Est encore dans la collection.

Digitized by Google

20. Horae (vers 1480), 171 ff.
Acheté de Techener, février 1897..
Vente de 1902, n. 21 : £ 101 à Pickering et Chatto. — Aujourd'hui à Cambridge, Fitzwilliam Museum, 265.

21. Horae (vers 1490), 290 ff.
Acheté de Quaritch, juillet 1895.
Vente de 1904, n. 32 : £ 71 à Leighton. — Revendu vente de Michael Tomkinson (1922, II, n. 1518).

22. Horae (vers 1490), 237 ff. Écrit pour Nicolaus von Firmian.
Acheté de P. Janiello, Naples, juillet 1894.
Vente de 1921, n. 91 : £ 200 à Frank T. Sabin.

23. Horae (vers 1510), 222 ff. Reliure signée par L. Bloc (moderne?). — Vente Edwin H. Lawrence (1892, n. 308).
Acheté de Tregaskis, novembre 1894.
Vente de 1903, n. 20 : £ 152 à Quaritch ; passé ensuite chez M. Gruel.

24. Horae (1477), 192 ff. Écrit par Fra Alessandro pour Gioacchino Guasconi, de Florence.
Acheté d'Ellis et Elvey, octobre 1895.
Est encore dans la collection.

25. Horae (vers 1510-1520), 217 ff. Écrit pour Dionora d'Urbino. — Était dès 1820, environ, dans la collection Fountaine.
Acheté vente Fountaine (1894, n. 139).
Vente de 1920, n. 64 : £ 2,700 à Quaritch. — Rentré de nouveau dans la collection.

26. Horae (vers 1460), 77 ff. Reliure signée par Jac. Gaver. — Vente Askew (1785, n. 495) ; vente Toup (15 mai 1786, acheté par Wodhull) ; vente Wodhull (1886, n. 1320).
Acheté de Sotheran, 13 octobre 1886.
Vente de 1903, n. 21 : £ 33. 10.0 à S. C. Cockerell. — Vente George Dunn (1913, n. 524)..

Digitized by Google

27. Horae (début du xv^e^ s.), 229 ff. Appartint à la famille Grey. Vente Cecil Dunn Gardner (21 juin 1880, n. 814) ; cat. Quaritch, nov. 1880, n. 61, 1886, n. 35682 et 1893, n. 102.
Acheté de Quaritch, 8 mai 1895.
Vente de 1920, n. 42 : £ 1,270 à Hugh Blaker. — Aujourd'hui à Aberystwith, National Library of Wales.

28. Horae et Psalterium (vers 1450), 239 ff. Écrit pour Humphrey Stafford, Duke of Buckingham ; puis (avant 1600) chez Richard Wingfield ; vente chez Evans, 22 janvier 1817, n. 1231 ; collection George Folliott ; cat. Quaritch, 1893, n. 92.
Acheté de Quaritch, 9 janvier 1894.
Vente de 1920, n. 44 : £ 2,200 à Quaritch. — Aujourd'hui à New York, Public Library.

29. Psalterium (vers 1430), 138 ff ; Donné en 1585 par Mary Lusher à son mari John Hunt ; puis dans la famille Starkey ; cat. Quaritch, 1880, n. 41, 1886, n. 35668 et 1893, n. 52.
Acheté de Quaritch, 14 mars 1895.
Vente de 1920, n. 43 : £ 500 à Tregaskis.

30. Horae (vers 1490), 209 ff. Écrit pour un Médicis. Relié pour le surintendant Fouquet. Collection de Phillip Carteret Webb (mort en 1770), puis (1797) de Michael Wodhull. Ventes Loscombe (1854, n. 1173) et Tite (1874, n. 2416) ; cat. Quaritch, 1880, n. 84, 1886, n. 35764 et 1893, n. 124.
Acheté de Quaritch, 6 janvier 1894.
Vente de 1920, n. 62 : £ 1,725 à Quaritch. — Aujourd'hui collection T. H. Riches.

31. Breviarium, t. I (vers 1300), 358 ff. Écrit pour Marguerite de Bar [le t. II est à la Bibliothèque de Verdun]. Vente Deyrolle.
Acheté de Belin, janvier 1896.
Vente de 1919, n. 4 : £ 3,100 à Claude Anet pour Bevan. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

32. Breviarium (vers 1420) 336 et 357 ff. Appartint (vers 1480) à Jean d'Armagnac, évêque de Castres. — Le t. I : collection de Lord Ashburnham, Appendix 41 ; le t. II : vente Achille Seillière (1887, n. 739).
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897 (le t. I) et de Quaritch, 1895 (le t. II).
Vente de 1921, n. 71 : £ 1050 à Frank T. Sabin. (Le t. II avait figuré dans la vente de 1905, n. 673 : £ 510 à S. C. Cockerell.)

Digitized by Google

33. Breviarium (vers 1485), 521 ff. Écrit à Gênes, pour Fregosino di Campo Fregoso. Vente Howell Wills (1894, n. 112).
Acheté de Quaritch, décembre 1894.
Éliminé après 1907. — Aujourd'hui collection C. W. Dyson Perrins, n. 88.

34. Missale (vers 1450), 274 ff. Écrit pour les Carmélites de Nantes. — Vente Hamilton (1889, n. 30 ; catal. de 1882, n. 445).
Acheté de Belin, juin 1896.
Vente de 1919, n. 8 : £ 1,400 à Quaritch.

35. Horae (vers 1460-1470), 177 ff. Écrit apparemment pour Jean de Poupincourt et Catherine Le Bègue. Puis chez leur petit-fils Guillaume Du Plessis (1491-15..).
Acheté de Bottini, San Remo, décembre 1896.
Vente de 1902, n. 19 : £ 235 à Pickering et Chatto. — Aujourd'hui collection C. W. Dyson Perrins, n. 41.

36. Orationes et benedictiones pontificales (xv^e^ s.), 54 ff. Provient de sainte Justine de Padoue.
Reçu par héritage de J. B. Yates.
Vente de 1902, n. 28 £ 20 à S. C. Cockerell. — Donné avant 1907 à Newnham College, Cambridge.

37. Bible en français, t. II (vers 1260), 318 ff.
Acheté du Rev. F. K. Harford, le 5 novembre 1896.
Vente de 1921, n. 66 : £ 420 à Ashley. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

38. Apocalypse en français (vers 1380), 40 ff. Vente du marquis de Westerloo (1734, n. 51) ; vente du Duke of Sussex (1844, II, n. 80) ; vente J. Fuller Russell (1885, I, n. 40).
Acheté de Quaritch, 18 décembre 1893.
Vente de 1921, n. 68 : £ 800 à Osborne. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

39. Vie de Jésus-Christ, t. II (vers 1504), 336 ff. Écrit pour Philippe de Lorraine [le t. I est à la cathédrale de Lyon]. — Collection de M^me^ Élise Gagnier, à Cherez, près de Thiaumont.
Acheté par l'entremise de Morgand, 1896.
Vente de 1919, n. 10 : £ 800 à Edwards.

Digitized by Google

40. La Sainte Abbaye (vers 1300), 82 ff. [Une autre portion de ce manuscrit est au British Museum, add. ms. 28162]. Provient des Dominicaines de Poissy. Collection du comte de Bastard ; vente Didot (1879, n. 36).
Acheté de la famille Didot, octobre 1895.
Vente de 1919, n. 3 : £ 4,200 à Quaritch pour le British Museum.

41. Johannes Andreae, Summa (XIVe s.), 291 ff. Provient de sainte Justine de Padoue.
Reçu par héritage de J. B Yates.
Vente de 1903, n. 13 : £ 50 à S. C. Cockerell ; vente de 1904, n. 26 : £ 30 à Quaritch.

42. Guillaume de Tyr, Chronique (vers 1250), 211 ff. Vente Didot (1881, n. 62).
Acheté de la famille Didot, juin 1896.
Vente de 1919, n. 25 : £ 700 à Pickering et Chatto, qui l'offrent pour £ 1,150, Cat. 198, pp. 1057-1060, n. 7513. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

43. Guillaume de Tyr, Chronique (XIVe s.), 332 ff. Vente Didot (1881, n. 63).
Acheté de la famille Didot, juin 1896.
Éliminé en 1905.

44. Liber Trojanus (vers 1350), 88 ff. Vente Astorga (1870, I, n. 11) ; vente Heredia (1893, n. 2981) ; cat. Quaritch, 1893, n. 29.
Acheté de Quaritch, juin 1895.
Vente de 1919, n. 14 : £ 1,225 à Quaritch.

45. Boece, De consolation (vers 1480), 158 ff. Vente Didot (1881, n. 22).
Acheté de la famille Didot, octobre 1895.
Vente de 1919, n. 9 : £ 900 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

46. Aristotelis et aliorum tractatus (vers 1450), 64 ff. Coll. Minutoli Tegrimi, à Lucques ; vente Eugène Piot (1891, I, n. 88).
Acheté de Morgand, octobre 1891.
Vente de 1919, n. 17 : £ 650 à Quaritch pour T. H. Riches.

47. Aristoteles, Secreta Secretorum (fin du XVe s.), 83 ff.
Reçu par héritage de J. B. Yates.
Vente de 1904, n. 30 : £ 27 à Leighton.

Digitized by Google

48. Ovidius, Metamorphoses (1457), 164 ff. Écrit pour Lorenzo Ridolfi, de Florence. — Collection Saibante, à Vérone ; vente Drury (1827, n. 3250) ; vente Hanrott (1834, III, n. 2057).
Reçu par héritage de J. B. Yates.
Vente de 1908, n. 294 : £ 50 à Leighton. — Puis collection A. Chester Beatty ; aujourd'hui collection Eric G. Millar.

49. Cicero, Orationes XXII (vers 1480), 216 ff. Écrit pour Piero di Lorenzo dei Medici. Vente R. S. Turner (1888, I, n. 1024).
Acheté d'Ellis et Elvey, juillet 1894.
Éliminé en 1911. — Aujourd'hui collection A. Chester Beatty.

50. Cassiodorus, Epistolae (vers 1510), 265 ff. Aux armes du pape Léon X. Appartint avant 1753 au cardinal A. S. Gentili. Vente chez Sotheby, 20 juin 1860, n. 140; vente L. Double (1863, n. 393) ; vente Didot (1878, n. 61); vente T. S. Walker (1886, n. 99) ; cat. Quaritch, 1886, n. 35765.
Acheté de Quaritch, juin 1895.
Vente de 1919, n. 19 : £ 425 à Quaritch.

51. Hegesippus, De excidio Judaeorum (vers 1150), 115 ff. Écrit (?) et relié à Saint-Swithin de Winchester. — Collection de Sir Thomas Phillipps (n. 2343 ; vente de 1896, n. 609).
Acheté vente William Morris (1898, n. 580).
Vente de 1920, n. 31 : £ 740 à Quaritch pour C. W. Dyson Perrins.

52. Psalterium (vers 1250), 321 ff. Appartint aux Bénédictines de Carrow. Collection de John Baptist, 3e Lord Caryll († 1780) ; vente de George Galwey Mills (1800) ; vente Powell (1848, n. 642) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 33.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1920, n. 34 : £ 4,100 à Quaritch.

53. Biblia latina (vers 1250), 337 ff. Vendu par Quaritch en novembre 1896 à William Morris ; sa vente (1898, n. 88).
Acheté de Pickering et Chatto, décembre 1898.
Éliminé en 1905. — Aujourd'hui collection Emery Walker.

54. Biblia latina (vers 1280), 569 ff. Écrit par Michael Cornubiensis. Collection de Lord Ashburnham, Appendix 4.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1903, n. 6 : £ 280 à Leighton.

Digitized by Google

55. Apocalypsis (vers 1280-1300), 76 ff. Appartint probablement au pape Clément IX Rospigliosi et resté depuis son époque dans sa famille.
Acheté du comte G. C. Battaglini, de Rimini, le 22 mars 1899.
Vente de 1920, n. 37 : £ 5,700 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

56. Psalterium (vers 1320), 267 ff. Écrit pour un membre de la famille de La Twyere ou pour l'hôpital fondé par cette famille à Holderness, Yorkshire ; donné par Lady Middelton à T. Fairfax ; vente Fairfax (10 janvier 1831, n. 126 ?) ; vente John Broadley (1833, n. 953) ; vente John Wilks (1847, n. 441) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 31.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1920, n. 38 : £ 1,950 à Quaritch. — Aujourd'hui à New York, Public Library.

57. Horae (vers 1300-1350), 195 ff. Appartint dès le XIV^e^ s. à une dame de la famille Neville, puis (vers 1800) à Lord Breadalbane (de Taymouth) ; vente du Marquess of Breadalbane (1865, n. 1342) ; acquis en 1866 par Lord Ashburnham, Appendix 230.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Donné à Mrs. Yates Thompson.

58. Psalterium (XIV^e^ et XV^e^ s.), 175 ff. Écrit pour un membre de la famille Saint-Omer (de Mulbarton, Norfolk). Appartint (vers 1420-1440) à Humphrey, Duke of Gloucester et Earl of Pembroke ; puis (vers 1600-1650) à Gilles Dancel ; relié vers 1780 par Derôme ; cat. Thorpe, 1828, n. 2902 ; vente John Wilks (1847, n. 442), à Rodd, pour Lord Ashburnham, Appendix 32.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Donné en 1918 au British Museum.
Cf. *Facsimiles in photogravure of six pages from a Psalter written and illuminated about 1325 A. D. for a member of the St. Omer family...* Londres, Chiswick Press, 1900, in-fol., 6 pl.

59. Horae (vers 1400-1415), 154 ff. A appartenu à la reine Élizabeth, femme de Henry VII, puis (avant 1787) à Dorothy Osborne ; vente du Rev. Edmund Ferrers (1826, n. 3117) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 48.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1920, n. 41 : £ 4,000 à Quaritch pour C. W. Dyson Perrins.
Cf. *Palaeogr. Soc.*, II, pl. 37.

Digitized by Google

60. Breviarium (vers 1420), 599 ff. Appartint à John Young (vers 1510), à Richard Nix (vers 1530), à William Kimberley (vers 1554), à E. G., de Sherestone Pinckney, Wiltshire (avant 1676) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 215.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1902, n. 8. — Aujourd'hui dans la collection de feu Lord Peckover of Wisbech.

61. Primer en anglais (vers 1425), 173 ff. Appartint au xvr^e^ siècle à la famille Ayscoughe. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 52.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1902, n. 30 : £ 100 à Quaritch. — Aujourd'hui British Museum, Add. ms. 36683.

62. Psalterium et Horae (vers 1300), 330 ff. Appartint à Claude de Valgrand et à Cosson. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 28.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Est encore dans la collection.

63. Biblia latina (1432), 388 ff. Armes à identifier. Collection de Lord Ashburnham, Appendix 3.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Est encore dans la collection.

64. Breviarium (vers 1460), 436 ff. Appartint (vers 1550) à Georges van Egmondt, évêque d'Utrecht. — Vente West (1773, n. 1883) ; vente Powell (1848, n. 479) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 42.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1902, n. 6 : £ 1,810 à Quaritch. — Aujourd'hui Pierpont Morgan Library (Catalogue de 1906, n. 14).

65. Psalterium (1480), 212 ff. Écrit pour Antonia de Masmines. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 37.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1902, n. 31 : £ 275 à S. C. Cockerell ; vente de 1903, n. 38 : £ 140 à S. C. Cockerell ; vente de 1904, n. 28 : £ 91 à Quaritch.

66. Horae (1443), 218 ff. Appartint (vers 1500) à Jacob Vander Does, puis à Johanna van Egmondt ; collection A. Seba ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 59.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1921, n. 90 : £ 580 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

Digitized by Google

67. Horae (vers 1500), 223 ff. Appartint à F. Joseph Ayala. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 60 (il l'avait payé £ 99.15.0).
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1921, n, 92 : £ 800 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

68. Evangelia IV (IX^e-X^e s.), 194 ff. Collection de Lord Ashburnham, Appendix 11.
Acheté de Lord Ashburnham, 1897.
Vente de 1919, n. 24 : £ 475 à Quaritch. — Aujourd'hui Pierpont Morgan Library.

69. Missale gallicanum (vers 1060), 184 ff. Collection de Lord Ashburnham, Appendix 43.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1919, n. 1 : £ 1,000 à Quaritch. — Aujourd'hui Pierpont Morgan Library.

70. Petrus Lombardus, Sententiae (vers 1160), 143 ff. Appartint aux Cisterciens de La Charité, près Besançon (leur cat. 1757, n. 7, publié par J. Gauthier, *Bibl. de l'École des Chartes*, t. XLII, 1881, pp. 20-21). — Vente chez Sotheby en 1852, n. 937 ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 85.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Encore dans la collection.

71. Missale (vers 1240), 301 ff. Écrit pour les Augustins de Saint-Étienne de Dijon. — Vente Loscombe (1854, n. 1140), acquis par Lord Ashburnham, Appendix 46.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1921, n. 65 : £ 700 à C. H. St. John Hornby.

72. Psalterium (vers 1295), 101 ff. Écrit pour la Sainte-Chapelle de Paris. — Collection de Nicolo de Vercenne († 1809), puis d'un certain Maximilien ; vente Gélis-Didot (1897, n. 6).
Acheté de Belin, avril 1897
Encore dans la collection.

73. Psalterium (vers 1300), 244 ff. Vente Thomas Thomas (1843, n. 374) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 30.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Encore dans la collection.

Digitized by Google

74. Brunetto Latini, Le Livre du Trésor (vers 1320-1340), 162 ff. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 177.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Encore dans la collection.

75. Horae (vers 1342), 271 ff. Écrit pour la reine Jeanne de Navarre. — Appartint en 1621 aux Franciscaines de Sainte-Claire de Paris ; vente MacCarthy (1817, n. 392) ; vendu en 1847 par H. Bohn à Lord Ashburnham, Appendix 55.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1919, n. 5 : £ 11,800 à Quaritch pour un amateur parisien.
Cf. *Thirty-two miniatures from the Book of Hours of Joan II Queen of Navarre, a manuscript of the fourteenth century.* Londres, Roxburghe Club, 1899, in-4, 18 pp., 7 et 32 pl. ; *Palaeogr Soc.*, II, pl. 36.; A. Longnon, *Documents parisiens sur l'iconographie de S. Louis.* Paris, 1882, in-8, pp. 7-11, pl. VII-XVI.

76. Roman de la Rose (vers 1340), 143 ff.
Reçu par héritage de J. B. Yates.
Vente de 1902, n. 32 : £ 115 à Pickering et Chatto ; vente de [C. W. Dyson Perrins], 17 juin 1907, n. 394 : £ 190 à Thomas ; vente de Rudolf Busch (Francfort, 1921, n. 257).
C'est apparemment ce manuscrit que nous retrouvons aux ventes du baron d'Heiss (1785, n. 214) et du vicomte de Morel-Vindé (1823, n. 1380).

77. Roman de la Rose (vers 1380), 171 ff. Vente des Jésuites du collège de Clermont (1764, n. 830) ; vente Meerman (1824, n. 843) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 171.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Encore dans la collection.

78. Missale Parisiense (vers 1350-1370), 295 ff. Collection Didier-Petit, à Lyon ; vente Didot (1879, n. 16).
Acheté d'E. Rahir, juin 1898.
Vente de 1903, n. 32 : £ 390 à Quaritch.

79 A. Vincent de Beauvais, Miroir historial, t. I [livres I-XIII] (vers 1380), 450 ff. Collection du duc de Berry, puis des ducs de Bourgogne. — Collection du baron van Zuylen de Nievelt.

Digitized by Google

Acheté à une vente chez Sotheby, 15 décembre 1906, n. 487.
Vente de 1920, n. 55 [avec le suivant] : £ 6,700 à Quaritch pour A. Chester Beatty.

79. Vincent de Beauvais, Miroir historial, t. II [livres XIV-XXIV] (vers 1380), 436 ff. Collection du duc de Berry, puis des ducs de Bourgogne. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 146.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1920, n. 55 [avec le précédent] : £ 6,700 à Quaritch pour A. Chester Beatty.
Du t. III de cet exemplaire, le British Museum (Add. ms. 6416) *possède de nombreuses miniatures détachées.*

80. Saint Augustin, La Cité de Dieu, t. II (vers 1380), 318 ff. Écrit pour le duc de Berry. — Vente chez Sotheby, 6 août 1889, n. 2762 ; vente chez Sotheby, 26 février 1900, n. 224.
Acheté de Leighton, 2 avril 1900.
Vente de 1920, n. 54 : £ 850 à Quaritch pour A. Chester Beatty.

81. Pontificale Mimatense (vers 1380), 235 ff. Appartint (vers 1408 ?) à Guillaume Boisratier, puis (vers 1500 ?) à un évêque de Saint-Bertrand-de-Comminges. Vente des Jésuites du collège de Clermont (1764, n. 415) ; vente Meerman (1824, n. 436) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 47.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Encore dans la collection.

82. Jehan de Meun, Testament et Trésor (début du XV^e^ s.), 81 ff. Appartint à Jehanne, apparemment la reine d'Angleterre, épouse de Henri IV. — Collection de Thomas Lord Fairfax et de ses descendants (vente du 10 janvier 1831, n. 109) ; vente R. Heber (1836, XI, n. 114) ; cat. Thorpe, 1837 et 1839. Se trouva au milieu du XIX^e^ siècle chez un amateur français qui le fit relier par Trautz-Bauzonnet ; placé par Leclerc dans une vente chez Sotheby (14 décembre 1894, n. 787).
Acquis à la vente William Morris (1898, n. 792).
Éliminé en 1905. — Aujourd'hui collection S. C. Cockerell.

83. Horae (1424), 139 ff. Écrit pour John Talbot. — Collection Ramé ; vente Didot (1879, n. 19) ; cat. Quaritch, 1886, n. 35672 ; vente H. Bordes (1899, n. 1).
Acheté en 1899.
Vente de 1919, n. 6 : £ 1,050 à Quaritch pour T. H. Riches.

Digitized by Google

84. Horae (1424), 102 ff. Écrit pour Margaret Beauchamp, femme de John Talbot. — Appartint au XVII^e s. au monastère d'Epternach ; acquis en août 1851 par Lord Ashburnham, Appendix 49.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1919, n. 7 : £ 675 à Quaritch pour T. H. Riches.

85. Horae (avant 1445), 364 ff. Écrit pour l'amiral Prigent de Coëtivy. — Collection du comte de Bardi.
Acheté le 11 avril 1900, de G. Pawlowski.
Éliminé. — Aujourd'hui collection A. Chester Beatty.
Cf. L. Delisle, *Les Heures de l'amiral Prigent de Coëtivy*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXI (1900), pp. 186-200.

86. Horae (vers 1460), 194 ff. Collection de Lord Ashburnham, Appendix 56.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1914, n. 1 : £ 700 à C. Fairfax Murray. — Aujourd'hui collection A. Chester Beatty.

87. Boèce, De consolation (vers 1480), 168 ff. Probablement vente John Broadley (1833, n. 949) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 157.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1901, n. 4 : £ 210 à Quaritch.

88. Gratiani Decretum (vers 1300), 328 ff. Collection de Lord Ashburnham, Appendix 87.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1921, n. 89 : £ 330 à Ellis. — Aujourd'hui collection Wilfred Merton.

89. Evangeliorum lectiones (vers 1450), 114 ff. Écrit pour le pape Pie II. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 17.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1920, n. 61 : £ 520 à Quaritch pour A. Chester Beatty.

90. Pontificale (vers 1380), 194 ff. Écrit pour Andrea Calderini. évêque de Ceneda (Vénétie). — Vente chez Sotheby, 28 juillet 1814, n. 163 ; vente Chardin (Londres, 24 mai 1819, n. 425).
Acheté de Quaritch, novembre 1898.
Vente de 1919, n. 13 : £ 2,000 à Pickering et Chatto. — Aujourd'hui collection Frank Bemis, à Boston.

Digitized by Google

91. Breviarium (1448), 488 ff. Écrit par Lucas de Iadra à Malladum (Malo ?) près de Vicence. — Cat. H. G. Bohn, 1858, n. 662 ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 39.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1902, n. 7 : £ 70 à M. Tomkinson ; revendu vente de Michael Tomkinson (1922, II, n. 1186).

92. Breviarium (fin du xv^e^ s.), 258 ff. Écrit pour Hercule d'Este, duc de Ferrare.
Acheté de Morgand, le 25 mars 1898.
Vente de 1920, n. 63 : £ 1,800 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

93. Horae (vers 1490), 257 ff. Écrit à Florence. — Vente du Marquess of Blandford (1819, n. 2933), acheté par Triphook pour Y. Browne ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 64.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1921, n. 93 : £ 2,600 à Quaritch pour C. W. Dyson Perrins.

94. Horae (1503), 131 ff. Écrit pour Laudomia de' Medici. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 62.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Encore dans la collection.

95. Giovanni Benedetto, Portolano (1543), 20 ff. Exécuté pour le maréchal de Cossé. — Donné en 1850 par le Dr. Moore à J. B. Yates.
Reçu par héritage de J. B. Yates.
Vente de 1919, n. 27 : £ 600 à George D. Smith, de New York.

96. Battista Agnese, Portolano (vers 1550), 18 ff. Acquis à Rome, en 1826, par J. B. Yates.
Reçu par héritage de J. B. Yates.
Vente de 1919, n. 28 : £ 1,300 à Morrison. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

97. Beatus, Super Apocalypsim (894), 302 ff. Proviendrait de l'abbaye de Valcavado, provenance contestée, avec de bons motifs, par les plus récents bibliographes espagnols. — Collection de Lord Ashburnham, Appendix 15.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1919, n. 21 : £ 1,000 à Quaritch. — Aujourd'hui Pierpont Morgan Library.
Cf. H. L. Ramsay, *Rev. des biblioth.*, t. XII (1902), pp. 77-79.

Digitized by Google

98. Psalterium (vers 1300), 147 ff. Écrit à Padoue pour une reine de Bohême ; puis à Munich (début du XIX^e siècle) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 34.
Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.
Vente de 1920, n. 60 : £ 8,000 à Quaritch pour T. H. Riches.

99. Evangelistarium graecum (XII^e s.), 378 ff. Vente Hamilton (1889, n. 3 ; catal. de 1882, n. 245).
Acheté de Leighton, juin 1898.
Vente de 1919, n. 22 : £ 3,450 à Quaritch. — Aujourd'hui Pierpont Morgan Library.

100. Manuscrit persan, compilation historique et littéraire (Papier, vers 1410), 438 ff.
Acheté de S. Bing, 13 juin 1896.
Vente de 1919, n. 23 : £ 5,000 à Quaritch pour un amateur parisien.

101. Josephe, Anciennetés des Juifs, t. II (première moitié du XV^e s.), 300 ff. Collections du duc de Berry, puis du duc de Nemours. — Vente Townley (1814, I, n. 889) ; vente North (1819, III, n. 809) ; vente Hanrott (1833, II, n. 1740).
Acheté dans une vente chez Sotheby (16 mars 1903, n. 701).
Donné en 1906 à la Bibliothèque nationale, de Paris (nouv. acq. fr., 21013), le roi d'Angleterre y ayant joint une série de miniatures détachées jadis du même volume et provenant de chez Sir Thomas Phillipps.
Le tome I du manuscrit était déjà à la Bibliothèque nationale, ms. fr. 247.
Cf. H. Yates Thompson, *Facsimiles of two « Histoires » by Jean Fouquet, from vols. I and II of the « Anciennetés des Juifs » numbered respectively 247 Français in the National Library of France and 101 in the supplemental volume (now in course of preparation) of the Catalogue of illuminated manuscripts in the collection of Henry Yates Thompson.* Londres, privately printed, 1903, in-fol., 10 pp., 5 pl. ; H. Omont, *Antiquités et Guerres des Juifs de Josèphe.* Paris, [1906], in-8, 9 pp. et 25 pl. ; P. Durrieu, *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Foucquet.* Paris, 1908, in-fol., 132 pp. et 27 pl.

Digitized by Google

Numéros additionnels en chiffres romains.

LXXV. La Bible historiale (XIV^e s.), 413 ff. Appartint à l'origine à une comtesse de Valois. — Collection Joseph Barrois ; collection de Lord Ashburnham, Barrois 110 ; sa vente (1901, n. 144).

Acheté de Harris, 27 novembre 1901.

Encore dans la collection.

LXXVI. La Bible historiale (XIV^e s.), 2 vol., 299 et 278 ff. Collection du duc de Berry, puis de Jean Harpedenne, seigneur de Belleville et de Montagu (1410) ; donné en 1566 par d'Auzances au maréchal de Vieilleville, comte de Durestal ; passé par héritage à son gendre, le comte Jean de Durestal, qui le donna en 1571 à M. de Villeroy ; celui-ci le donna au Président Nicolas de Verdun qui le donna en 1625 à Jean Habert de Montmor, qui le donna à son tour à Henri-Louis Habert ; donné en 1785 par le duc de Bouillon au capitaine de vaisseau anglais Phillip d'Auvergne ; collection Gore-Ouseley ; vente Morier et Budd (8 juillet 1853) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 7.

Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.

Vente de 1920, n. 53 : £ 1,250 à Quaritch.

LXXVII. Biblia latina (vers 1260), 412 ff. Était vers 1700 chez les Augustins de Mont-Saint-Éloi-lez-Arras ; vente Adam Clarke (1836, n. 482) ; vente Bragge (1876, n. 336) ; collection John Ruskin.

Acheté de la succession Ruskin, 1902.

Encore dans la collection.

LXXVIII. Horae (1485), 241 ff. Écrit pour Agostino Biliotti par Antonio Sinibaldi. — Collection Canonici, à Venise (vente de 1836, n. 141) ; vente Sneyd (1903, n. 556).

Acheté vente Sneyd, 1903.

Encore dans la collection.

LXXIX. Christine de Pisan, Épître d'Othea à Hector (vers 1430), 51 ff. Reliure française du XVIII^e siècle en maroquin rouge. Vente Seillière (1890, n. 1222).

Acheté de Rahir, mai 1904.

Encore dans la collection.

LXXX. Horae (fin du XIII^e s.), 168 ff. Écrit en Angleterre. — Collection W. T. Salvin.

Acquis des héritiers Salvin, par l'entremise de Bickers, 13 juillet 1904.

Vente de 1920, n. 35 : £ 2,000 à Quaritch pour A. Chester Beatty.

Digitized by Google

LXXXI. Vita Christi en peintures (début du XIVe s.), 20 ff. Exécuté en Italie. — Vente Saibante-Canonici (Londres, 26 février 1821, n. 518) ; vente Powell (1848 n. 853) ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 72.

Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.

Vente de 1919, n. 12 : £ 750 à Quaritch. — Aujourd'hui Pierpont Morgan Library.

Cf. *Palaeogr. Soc.*, II, pl. 18.

LXXXII. Psalterium (vers 1270), 170 ff. Écrit à Noyon.

Acheté de L. Gruel, 3 avril 1905.

Vente de 1908, n. 291 : £ 150 à Quaritch. — Aujourd'hui collection C. H. St. John Hornby.

LXXXIII. Antiphonarium (1290), 3 vol., 223, 258 et 270 ff. Écrit pour les Cisterciennes de Beaupré, près de Grammont (Belgique). — Collection John Ruskin.

Acheté de la succession Ruskin, 13 mai 1902 et 1904.

Vente de 1921, n. 67 : £ 1,510 à Quaritch pour A. Chester Beatty.

Il existe dans diverses collections des feuillets isolés de ces volumes : au Victoria and Albert Museum (2 ff.), à Oxford (1 f. dans l'école de peinture fondée par Ruskin), dans un cabinet belge (2 ff.), etc.

LXXXIII A. Antiphonarium dominicanum (début du XIVe s.), 4 ff. seulement. Vente Henry Willett (5 juillet 1905).

Acheté de Quaritch, 21 juillet 1905.

Les ff. 1, 3 et 4 ont été vendus en 1905 ; le f. 2 est encore dans la collection.

Le Victoria and Albert Museum possède 8 ff. du même ms.

LXXXIV. Vita sancti Cuthberti (vers 1180), 150 ff. Était en 1391 et 1416 à la cathédrale de Durham. — Collection de Sir John Lawson, à Brough, Yorkshire.

Acheté vente Lawson (1906, n. 515).

Vente de 1920, n. 32 : £ 5,000 à Quaritch pour le British Museum.

Cf. W. Forbes Leith, *The Life of Saint Cuthbert written anonymously about the year A. D. 700, with forty-five full-page illuminations from the Lawson M. S., end of twelfth century.* Edimbourg, 1888, in-8, 43 pp., 45 pl. en couleurs.

Digitized by Google

LXXXV. Psalterium et Horae (vers 1260), 300 ff. Écrit probablement pour Isabelle de France, sœur de saint Louis. Bibliothèque de Charles V. — Obtenu vers 1854 de John Boykett Jarman par John Ruskin.

Acheté de la succession Ruskin, 1902.

Cédé en 1919 au Fitzwilliam Museum, Cambridge. — 6 ff. sont à l'École de peinture d'Oxford et 3 ff. se trouvaient à Cambridge (Mass.), chez Charles Eliot Norton.

Cf. S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270 for a lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle of France, founder of the Abbey of Longchamp*, died 1270 *now in the collection of Henry Yates Thompson*. Londres, Chiswick Press, 1905, in-4 oblong, 36 pp. et 25 pl.

LXXXVI. Horae (vers 1353), 139 ff. Écrit pour Yolande de Flandres. Bibliothèque de Charles V. — Obtenu vers 1854 de John Boykett Jarman par John Ruskin.

Acheté de la succession Ruskin, 1902.

Encore dans la collection. — 13 ff. sont à l'École de peinture d'Oxford, 17 ff. chez une dame anglaise ; 7 autres ont été dispersés par Ruskin.

Cf. S. C. Cockerell, *The Book of Hours of Yolande of Flanders, a manuscript of the fourteenth century in the library of Henry Yates Thompson*. Londres, Chiswick Press, 1905, in-4, III-20 pp. et 9 pl.

LXXXVII. Polybius, Historiarum libri V, latine (vers 1470), 174 ff. — Collection Joseph Barrois ; collection de Lord Ashburnham, Barrois 81 ; sa vente (1901, n. 491) ; collection S. C. Cockerell.

Acheté de S. C. Cockerell, mai 1905.

Vente de 1919, n. 27 : £ 355 à Quaritch. — Aujourd'hui collection A. Chester Beatty.

LXXXVIII. Roman de Lancelot du Lac, t. I-II (vers 1300), 266 ff. Appartint vers 1420 à Jean de Brosse, maréchal de France. — Collection Joseph Barrois ; collection de Lord Ashburnham, Barrois 36 ; sa vente (1901, n. 537) ; collection Ch. Fairfax Murray.

Acheté de Ch. Fairfax Murray, février 1905.

Vente de 1921, n. 69 (avec le suivant) : £ 3,500 à Quaritch, pour un amateur américain.

LXXXVIII A. Roman de Lancelot du Lac, t. III (deuxième moitié du XV^e^ s.), 116 ff. — Était déjà, en 1849, réuni au précédent et a également appartenu à Barrois (?), Ashburnham et Fairfax Murray.

Acheté et vendu avec le précédent.

Digitized by Google

LXXXIX. Aristoteles, Secreta secretorum, en italien ; Brunetto Latini, Il Tesoro, en italien (1425), 144 ff. Écrit par Ser Bartolomeo di Lorenzo da Fighine. — Vers 1905 chez T. De Marinis, à Florence.

Acheté de Jacques Rosenthal, juin 1906.

Vente de 1919, n. 16 : £ 500 à Quaritch pour le British Museum, Add. ms. 39844.

Cf. *New Palaeogr. Soc.* II, V (1921), pl. 110-111.

XC. Biblia latina (vers 1280), 475 ff. Appartint à l'origine à Nicolas de Battle, puis à saint Augustin de Canterbury ; aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, à Thomas Paulinus, à Gabriell Lord et à John Richards ; donné en novembre 1658 par Richard Hyde à son frère (?) Edward Hyde (1607-1659) dont la veuve Anna Heyt le donna à son frère en 1666 ; vente de Lord Henry Fitzroy (1835, n. 707) ; collection F. Y. Hand (1835) ; collection Charles Butler (vers 1890) ; collection S. C. Cockerell.

Acheté de S. C. Cockerell, mai 1905.

Vente de 1920, n. 36 : £ 480 à Edwards.

XCI. Boccace, Cas des nobles hommes et femmes (vers 1460-1480), 301 ff. Écrit pour Marie d'Ailly, veuve d'Antoine Rolin. — Vente chez Sotheby vers 1847 ; collection de Lord Ashburnham, Appendix 158.

Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.

Vente de 1921, n. 72 : £ 460 à Frank T. Sabin.

XCII. Petrarca, Sonetti e Triomfi (vers 1475), 196 ff. — Provient apparemment de la bibliothèque du pape Clément IX.

Acheté du comte G. C. Battaglini, de Rimini, mars 1899.

Vente de 1919, n. 18 : £ 720 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

XCIII. Horae (vers 1500), 136 ff. Écrit pour Bonaparte Ghislieri, de Bologne. — Cédé en 1838 par le prince Albani, de Rome, à James Dennistoun, de qui l'obtint, en 1847, Lord Ashburnham, Appendix 63.

Acheté de Lord Ashburnham, mai 1897.

Encore dans la collection.

Cf. *Palaeogr. Soc.*, II, pl. 38.

XCIV. Missale Sarum (vers 1310), 343 ff. Appartint au XVI^e^ siècle à Thomas Sherbrooke et, au XIX^e^, à Henry Sherbrooke d'Oxton. — Vendu par Quaritch à William Morris.

Acheté à la vente William Morris (1898, n. 903).

Vente de 1920, n. 39 : £ 860 à Hugh Blaker. — Aujourd'hui à Aberystwith, National Library of Wales.

Digitized by Google

XCV. Matfre Ermengau, Breviari d'Amor, en catalan (vers 1400), 260 ff. Appartint à Joseph-Alphonse de Valbelle, évêque de Saint-Omer († 1754) ; collection Paul Arbaud, à Aix.

Acheté de Gougy en mai 1906.

Encore dans la collection.

XCVI. Chroniques abrégées de Bourgogne (vers 1500), 15 ff. [Provient peut-être de la Bibliothèque de Bourgogne, Barrois, n. 2441]. — Trouvé à Dijon, vers 1865. Vente Didot (1877), n. 65).

Acheté de la famille Didot.

Encore dans la collection.

XCVII. Boccace, Louanges des cleres et nobles femmes (vers 1410), 190 ff. Appartint vers 1440 à Prigent de Coëtivy.

Acheté le 22 août 1901 de J. et J. Leighton.

Vente de 1920, n. 56 : £ 8,900 à Devgantz pour C. S. Gulbenkian.

XCVIII. Chroniques de Normandie (xv^e^ s.), 257 ff. Écrit pour Philippe de Crèvecœur († 1494). En 1767 chez le marquis d'Avernes, puis chez M. de Vauquelin des Chênes, à Ailly († 1850) ; vente Didot (1878, n. 64) ; vendu en 1881 par Morgand au comte de Toustain ; vente chez Sotheby, 9 juillet 1884, n. 175 ; puis chez Quaritch (Cat. 369, 1886, n. 35728 et cat. 103, 1890, n. 411 ; vente à Paris, 27 février 1892, n. 112) ; collection Henri Bordes.

Acheté vente Franchetti (10 mars 1898, n. 134).

Encore dans la collection.

XCIX. Psalterium (vers 1360), 243 ff. Écrit pour Jean de Gand, duc de Lancaster ; appartint à Marguerite d'Anjou, femme du roi Henri VI ; au xvi^e^ siècle dans la famille Walton ; collection de Lord Stafford († 1884).

Acheté le 31 décembre 1907, de Lady Stafford.

Vente de 1920, n. 40 : £ 4,000 à Quaritch pour T. H. Riches.

C. Evangelia IV (ix^e^ s.), 204 ff. — Vente L. Delamarre (1909, n. 1).

Acheté vente Delamarre.

Vente de 1919, n. 20 : £ 1,775 à Quaritch pour A. Chester Beatty.

CI. Cassiodorus et Seneca, Opera (vers 1200), 242 ff. Appartint dès l'origine à Waltham Abbey. — En dernier lieu, chez George Holt Wilson, à Redgrave, Suffolk ; vente Wilson (21 juillet 1910, n. 156).

Acheté de Quaritch, 31 juillet 1911.

Digitized by Google

Vente de 1920, n. 33 : £ 450 à Lathrop C. Harper. — Aujourd'hui à New York, Public Library.

CII. Liber Epistolarum (XIV^e s.), 223 ff. Écrit pour la Sainte-Chapelle de Paris. — En Angleterre, dès 1836 (?).

Acheté à la vente du 27 juillet 1911, n. 252.

Vente de 1921, n. 70 : £ 950 à Heywood. — Est de nouveau dans la collection Yates Thompson.

CIII. Pontificale Mettense (v. 1310), 140 ff. Écrit pour Reinhold de Bar, évêque de Metz. — Vente Mac Carthy (1817, n. 231). Acheté à Dijon par F. S. Ellis qui le vendit à Sir Thomas Brooke.

Légué en 1910 par Sir Thomas Brooke.

Donné en 1918 au Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Cf. E. S. Dewick, *The Metz Pontifical.* Londres, Roxburghe Club, 1902, in-fol., 86 pp. 100 pl.

CIV. Cuvelier, Vie de Bertrand Du Guesclin (v. 1400), 289 ff. Appartint vers 1480 à Pierre de Craon ; vente La Vallière (1784, n. 2778) ; vente Bourdillon (1830, n. 408) ; vente Coislin (1847, n. 602) ; collection Joseph Barrois ; collection de Lord Ashburnham, Barrois 112.

Acheté vente Ashburnham (1901, n. 179).

Encore dans la collection.

Cf. *Illustrations from the life of Bertrand Duguesclin by Jean Cuvelier from a manuscript of about 1400 A. D. in the library of Henry Yates Thompson.* Londres, Chiswick Press, 1909, in-4, 21 pp., 21 et 12 pl.

CV. Dante, Divina Commedia (début du XV^e s.), 190 ff. Écrit pour le roi Alphonse d'Aragon-Naples. Provient du couvent de San Miguel de Los Reyes.

Acheté de Luis Mayans, de Madrid, en mai 1901.

Encore dans la collection.

CVI. Horae ad usum Biturigensem (vers 1410), 198 ff. Appartint peut-être au duc de Berry.

Acheté vente J. S. Burra (1911, n. 481).

Encore dans la collection.

Digitized by Google

CVII. Psalterium (fin du XIII^e^ s.), 253 ff. Appartint au XVI^e^ siècle aux Augustines de Prémy, près de Cambrai, au XVIII^e^ siècle à F. J. Malotain de Villerode et en dernier lieu à Jean de Longeville, au château de Lavigny (Jura).

Acheté de Belin, en février 1912.

Vente de 1919, n. 2 : £ 775 à Quaritch pour T. H. Riches.

CVIII. Horae (milieu du XV^e^ s.), 274 ff. Écrit pour Louis d'Anjou, bâtard du Maine. — Vente de Frederick Clarke, d'Ormond House, Wimbledon, 31 octobre 1904, n. 341, à S. C. Cockerell.

Acheté de S. C. Cockerell, 3 mai 1914.

Vente de 1920, n. 58 : £ 450 à Quaritch pour T. H. Riches.

s. n. Jean Fouquet. Quatre ff. d'une Histoire des Romains, avec grandes miniatures par ce peintre. Ils proviennent de la vente W.H. Crawford (1891, n. 2113) et sont reproduits dans *Facsimiles of two « Histoires » by Jean Fouquet... to which is added a notice with two photogravures and four three-colour photographs of four detached pages of a manuscript of the fifteenth century of the « Faits des Romains » a compilation by an anonymous writer of the thirteenth century, as it occurs at the end of some manuscripts of the « Histoire ancienne jusqu'à César »*. Londres, privately printed, 1903, in-fol.

A. César franchissant le Rubicon.

Est encore dans la collection.

B. Pompée fuyant après la bataille de Pharsale.

Est encore dans la collection.

C. Le Couronnement d'Alexandre.

Vente de 1912, n. 457 : £ 105 au Musée du Louvre.

D. La Bataille de Cannes.

Vente de 1921, n. 95 : £ 500 à Brunner pour le Musée du Louvre.

Digitized by Google

Manuscrits divers ayant appartenu à M. Yates Thompson.

A. Horae (xv^e^ s.), 198 ff., pas de grandes miniatures, mais 15 grandes bordures et 14 bordures plus petites.
Vente de 1908, n. 292 : £ 350 à Leighton.

B. Biblia latina (xiv^e^ s.), 451 ff., reliure ancienne en cuir de Russie. Sur un feuillet, bail passé en 1546-1547 entre Philip Leman, de Lincoln, et John Bedall, de Mendham, Suffolk.
Vente de 1908, n. 295 : £ 32.10.0 à Leighton.

C. Biblia latina (xiii^e^ s.), 360 ff. Appartint au xvi^e^ siècle à Saint-Étienne de Dijon.
Vente de 1914, n. 2. : £ 500 à L. S. Olschki.
Ne pas confondre ce manuscrit avec une autre Biblia latina (xiii^e^ s.), 203 ff., de même provenance, ayant figuré en 1909 à la vente L. Delamarre (n. 2).

D. La Protestacion del Emperador. Credo de Charles Quint (xvi^e^ s.), 29 ff. Volume minuscule dans une riche reliure en or émaillé.
Vente de 1921, n. 94 : £ 800 à la comtesse de Béhague.

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

DU

BULLETIN DE 1926 (10e ANNÉE)

TEXTE

Edgard Blochet. — Notes sur des peintures hindoues de la bibliothèque nationale de Paris..... 5

Seymour de Ricci. — Les manuscrits de la collection Henry Yates Thompson.. 42

PLANCHES

Planches I à LI, 69 phototypies pour les *Notes sur les Peintures hindoues de la Bibliothèque nationale de Paris.*

Pour la rédaction du *Bulletin*, s'adresser à M. le comte A. de Laborde, membre de l'Institut, secrétaire-trésorier de la Société, 81, boulevard de Courcelles, Paris, VIIIe.

Achevé d'imprimer en 1927.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS, MCMXXVII

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie **Barry.**

PORTRAIT D'UN SEIGNEUR HINDOU
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 1*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

L'EMPEREUR HOUMAYOUN, FILS DE BABER
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 10 verso*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

JEUNE PRINCE DANS UNE ESCARPOLETTE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 12 verso*).

Digitized by Google

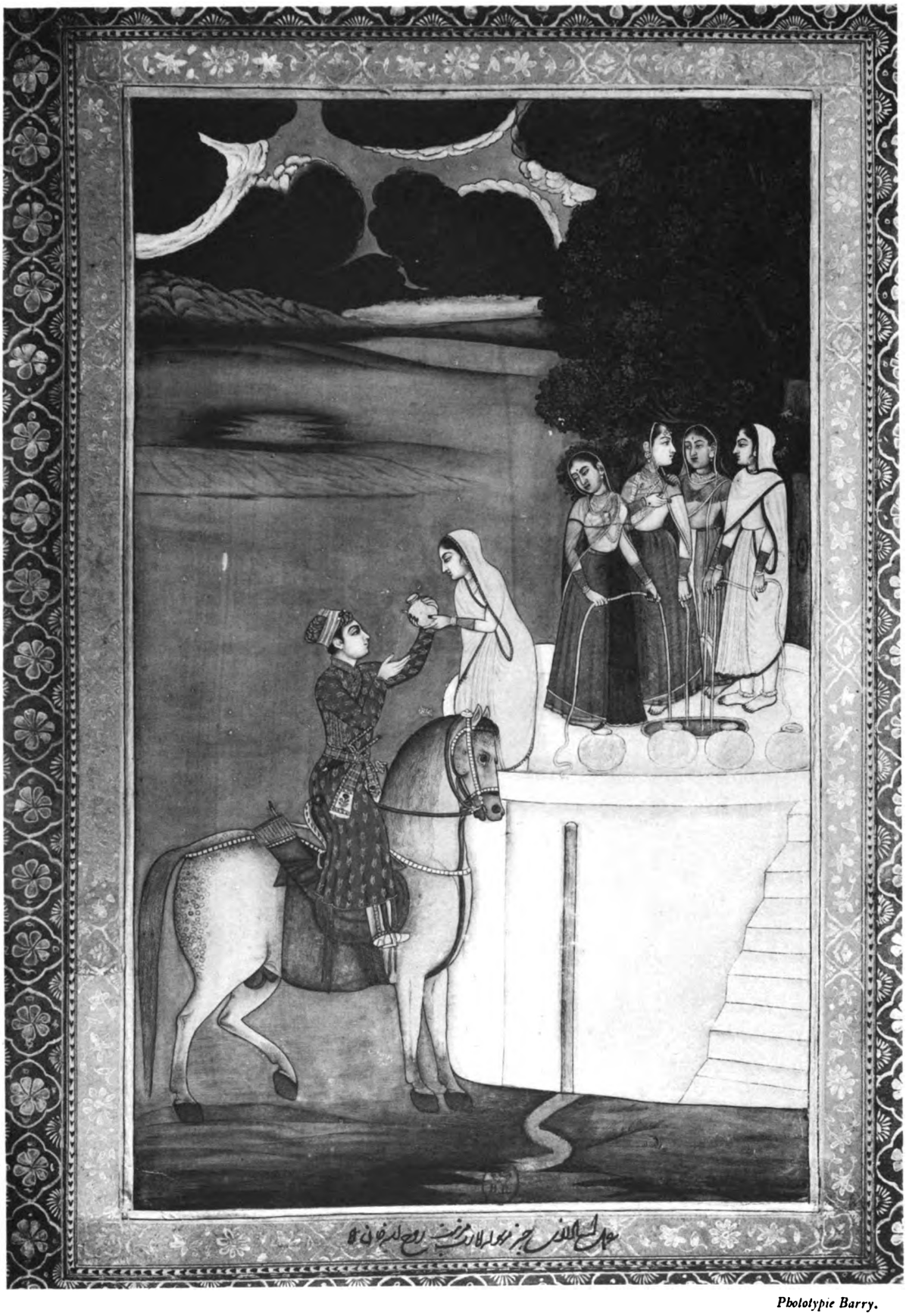
Digitized by Google

Photolypie Barry.

L'EMPEREUR SHAH DJIHAN ET SON FILS DARA SHIKOUH
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 23 verso*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

UNE DAME HINDOUE OFFRANT A BOIRE A UN PRINCE MOGHOL
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 28*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

PRINCE HINDOU CHASSANT AU FAUCON
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 29 verso*).

Digitized by Google

Digitized by Google

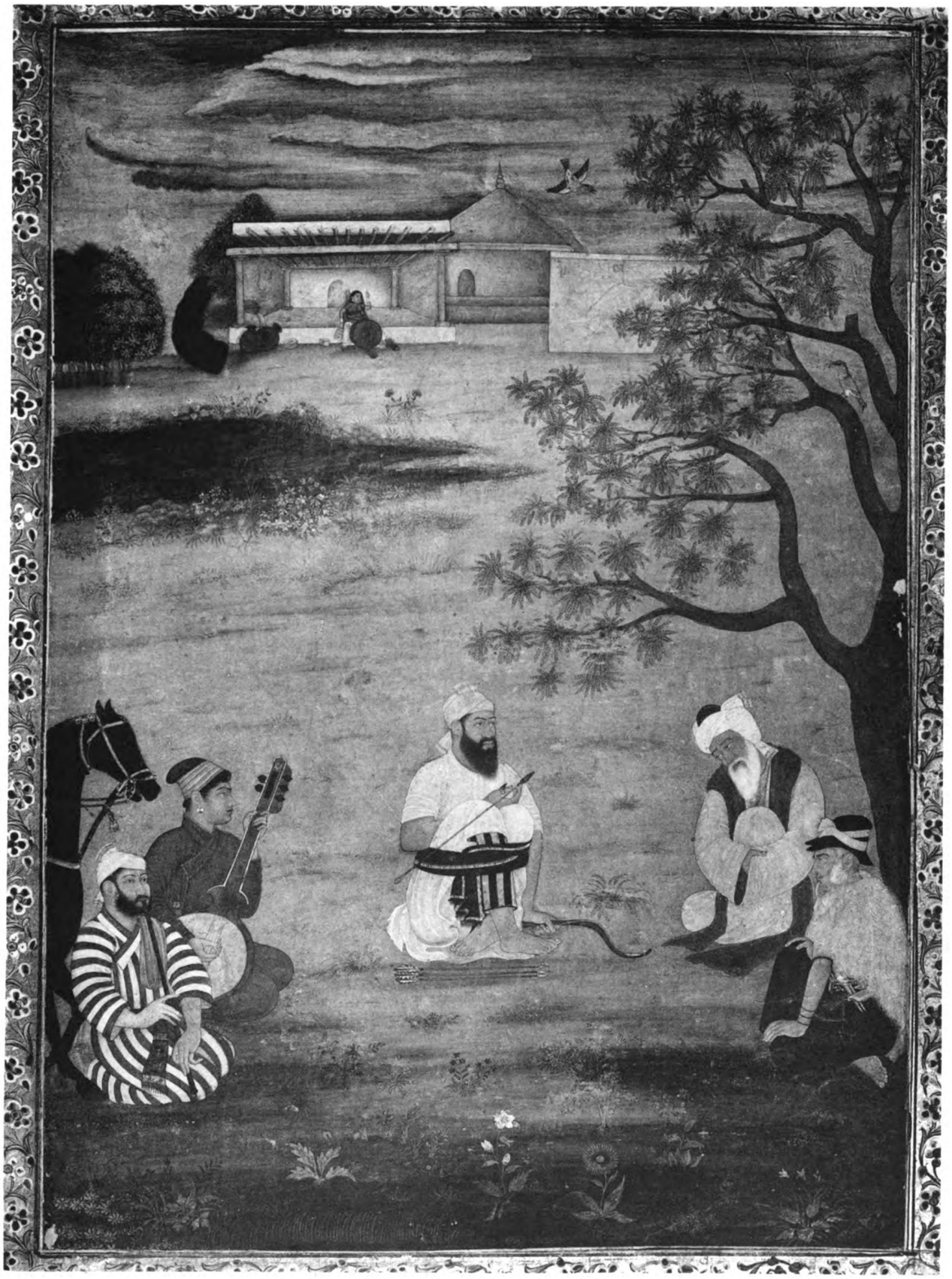
Phototypie Barry.

FEU D'ARTIFICE TIRÉ DEVANT UN JEUNE PRINCE

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 1*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

RELIGIEUX, FAKIR ET MUSULMANS
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 2*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

MUSICIENNE HINDOUE

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 6*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

SEIGNEUR HINDOU, FUMANT LE HOKKA SUR UNE TERRASSE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 18*).

Digitized by Google

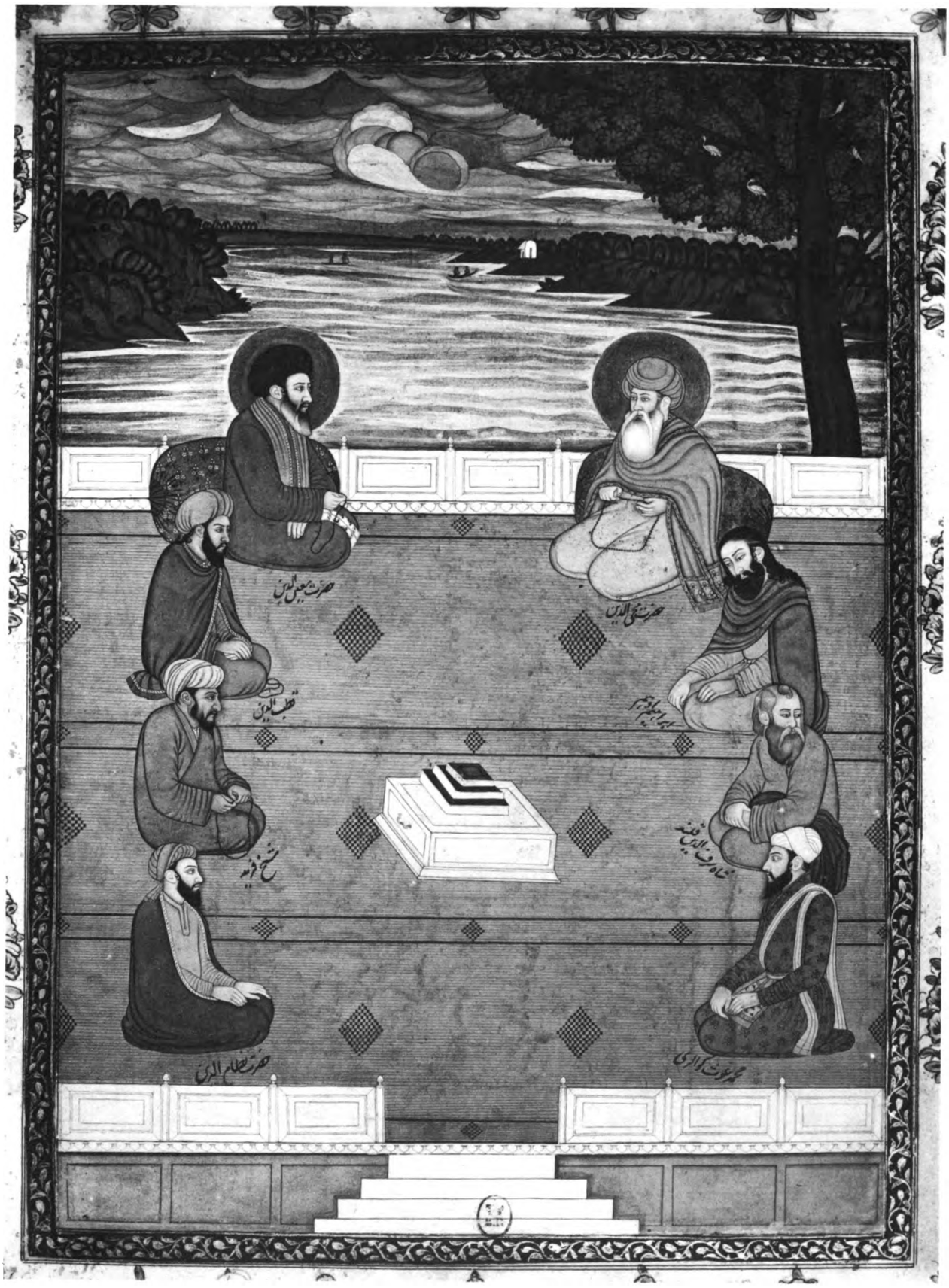
Digitized by Google

Phototypie Barry.

UN DJOGUI AU BORD D'UN FLEUVE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 22*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

HUIT SAINTS SOUFIS

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 23*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Pholotypie Barry.

LE GÉNÉRAL KANDOURAN

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 25*).

Digitized by Google

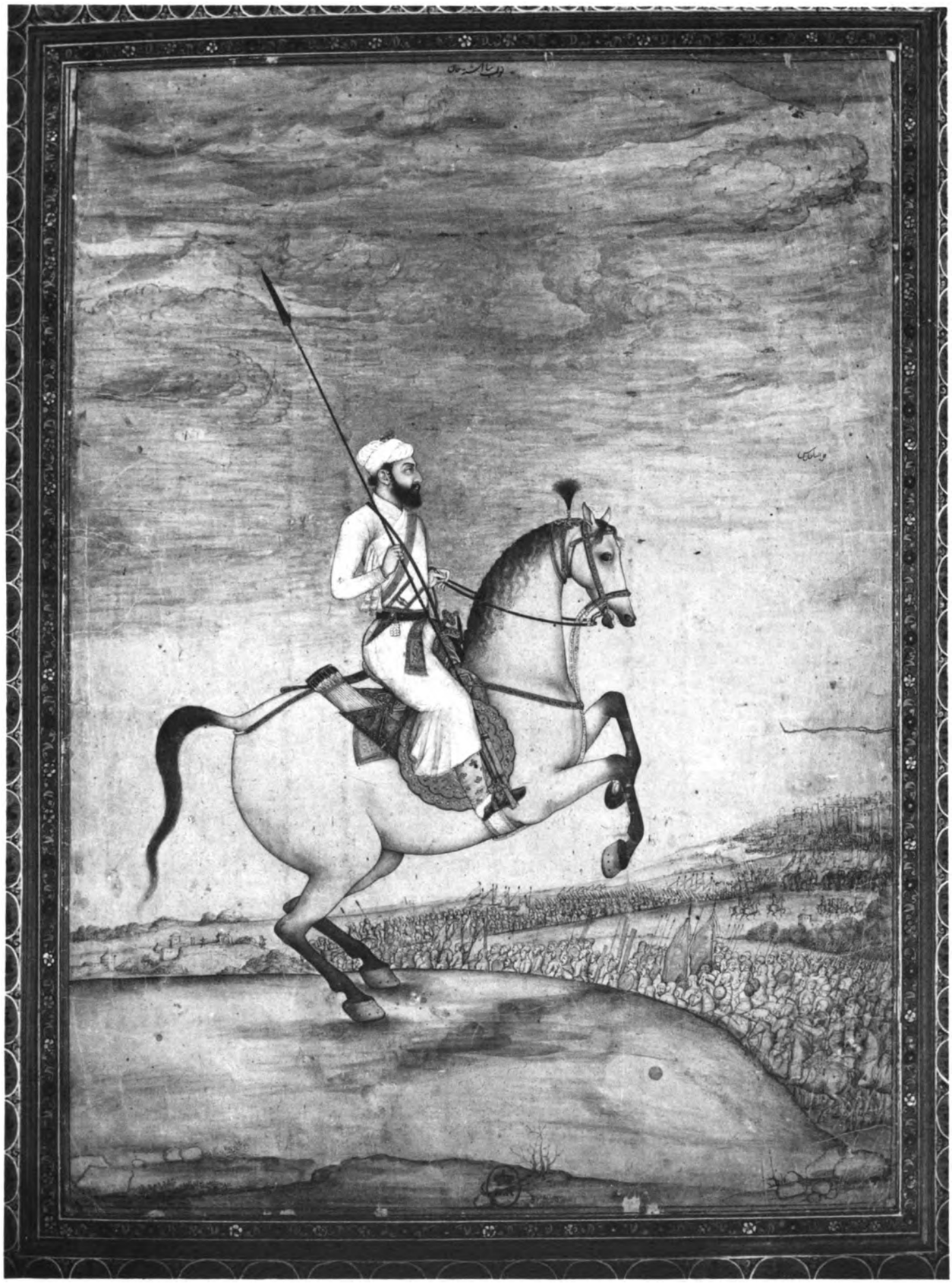
Digitized by Google

Phototypie Barry.

NASIR AD-DIN MOHAMMAD SHAH, EMPEREUR DES INDES
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 27*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

SHAISTA KHAN, GÉNÉRAL D'ARMÉE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 28*).

Digitized by Google

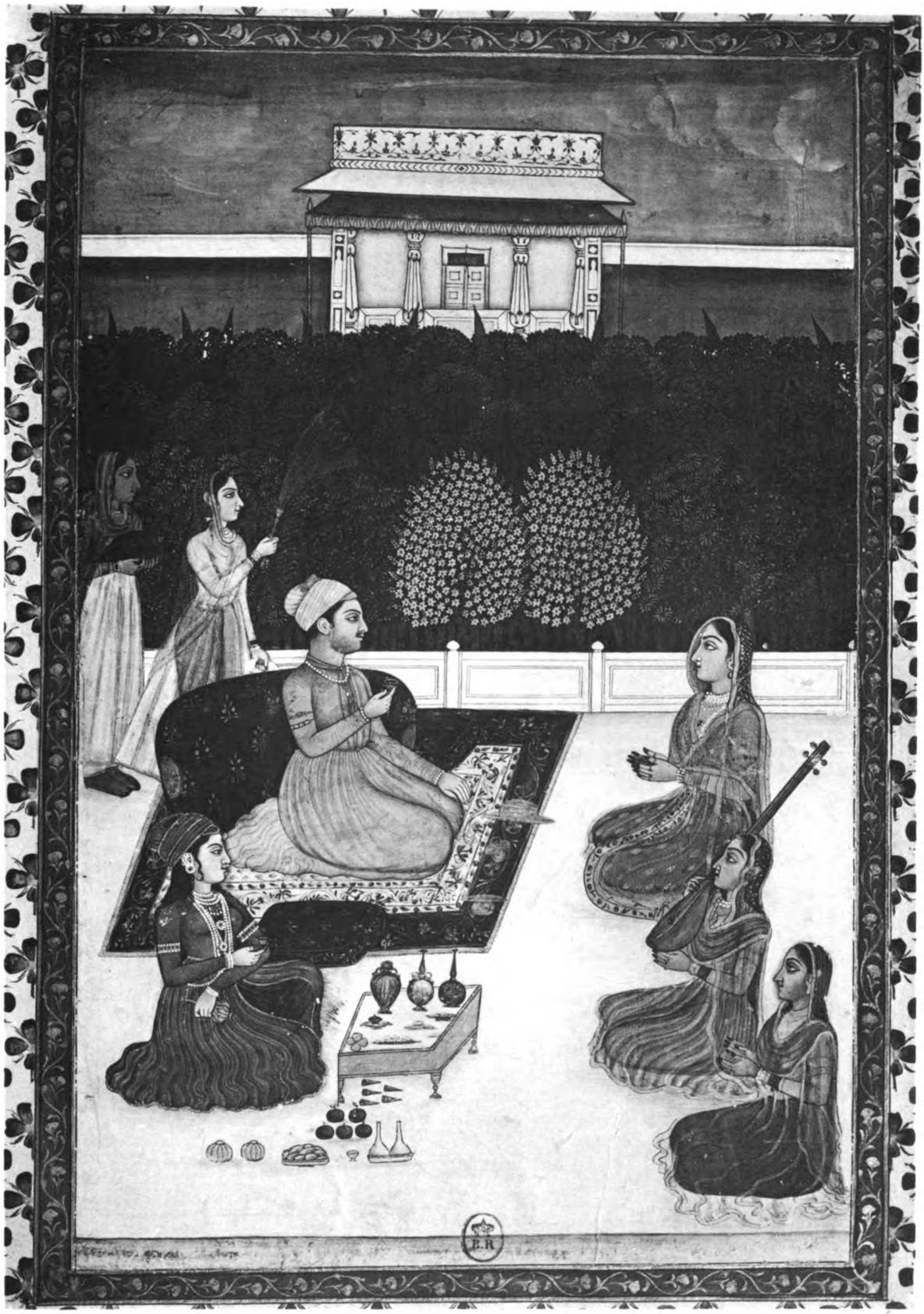
Digitized by Google

Phototypie Barry.

LE SIMOURGH APPARAISSANT AU PALADIN SAM
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 30*).

Digitized by Google

Digitized by Google

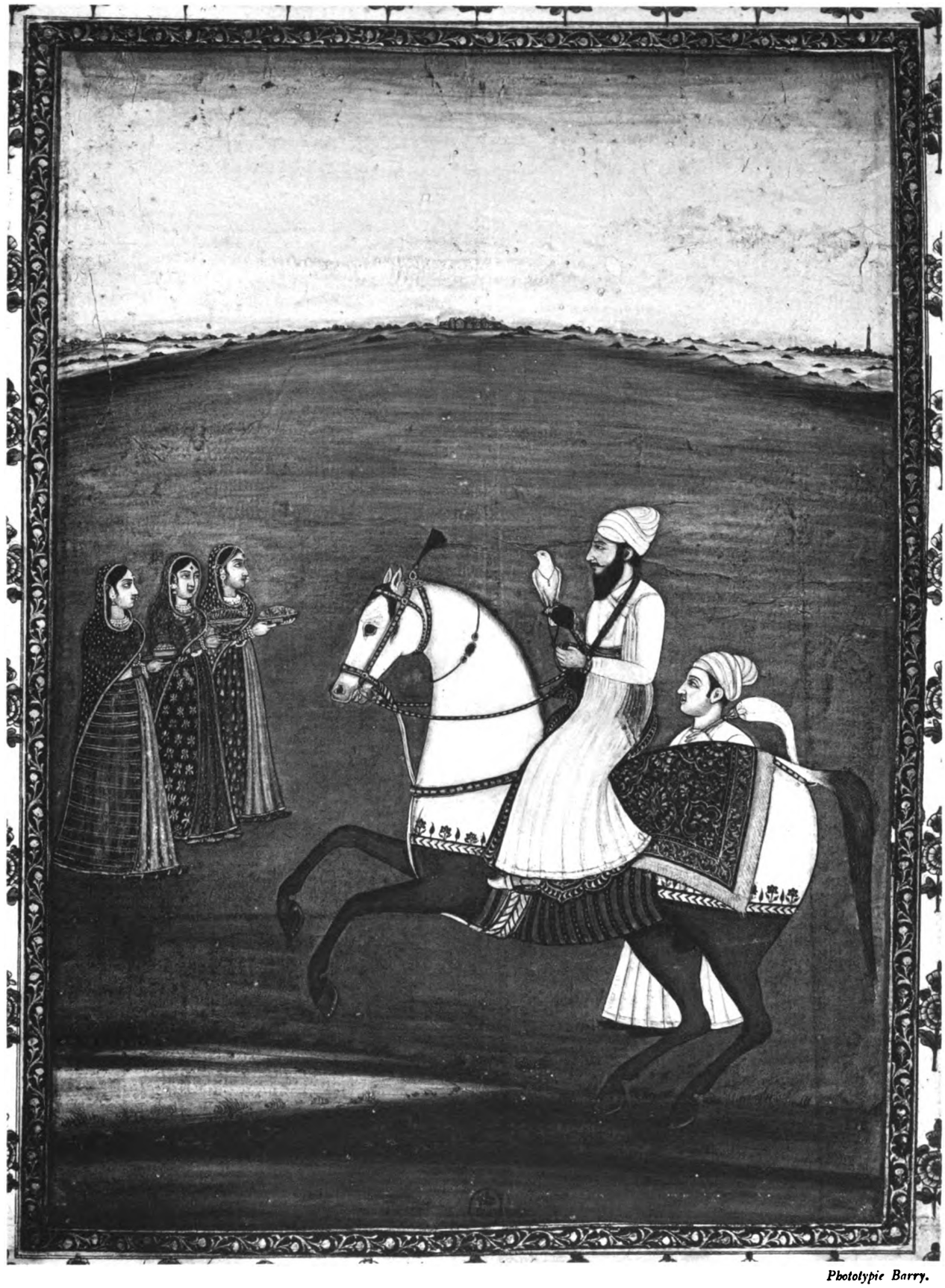


Phototypie Barry.

PRINCE MUSULMAN DES INDES ET DAMES DE SON HAREM
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 38*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

SEIGNEUR HINDOU A LA CHASSE AU FAUCON
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 40*).

Digitized by Google

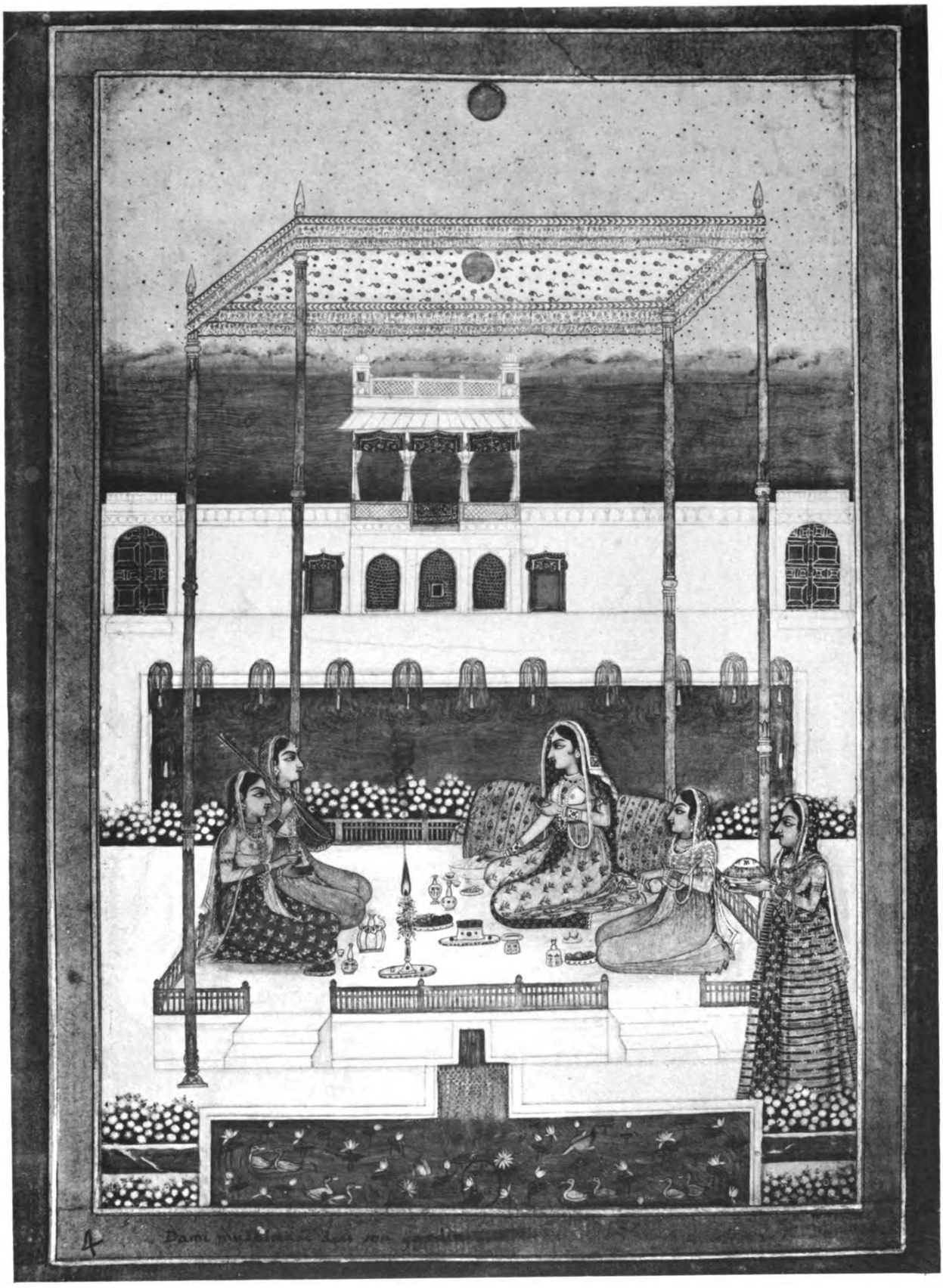
Digitized by Google

Photolypie Barry.

DAMES MUSULMANES HINDOUES SE RÉCRÉANT DANS UN JARDIN
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 3*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

UNE DAME MUSULMANE EN LA COMPAGNIE DE SES FEMMES
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 4*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Photolypie Barry.

DAME MUSULMANE A SA TOILETTE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 5*).

Digitized by Google

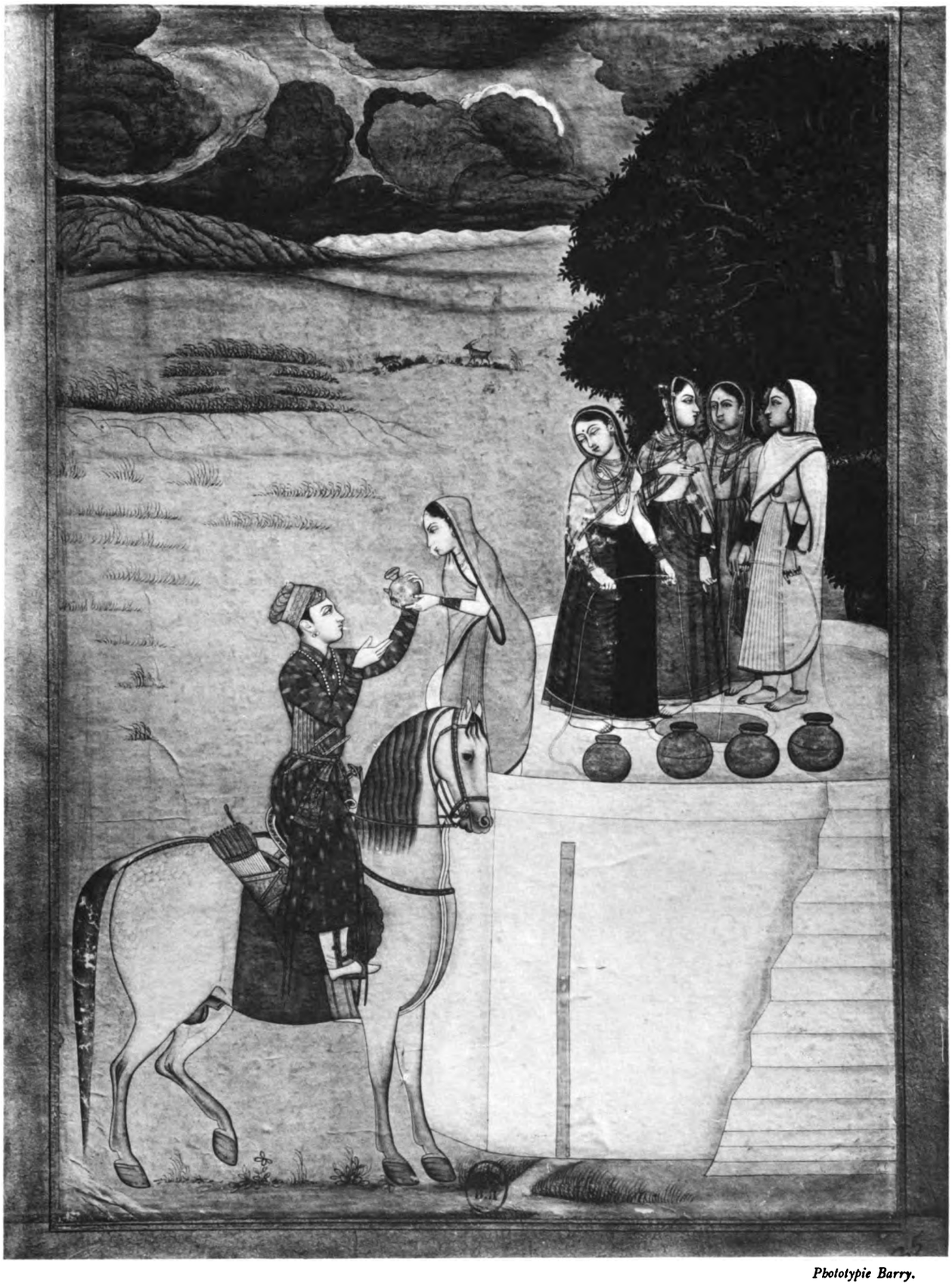
Digitized by Google

Phototypie Barry.

UNE DAME HINDOUE EN LA COMPAGNIE DE SES SUIVANTES
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 34*).

Digitized by Google

Digitized by Google

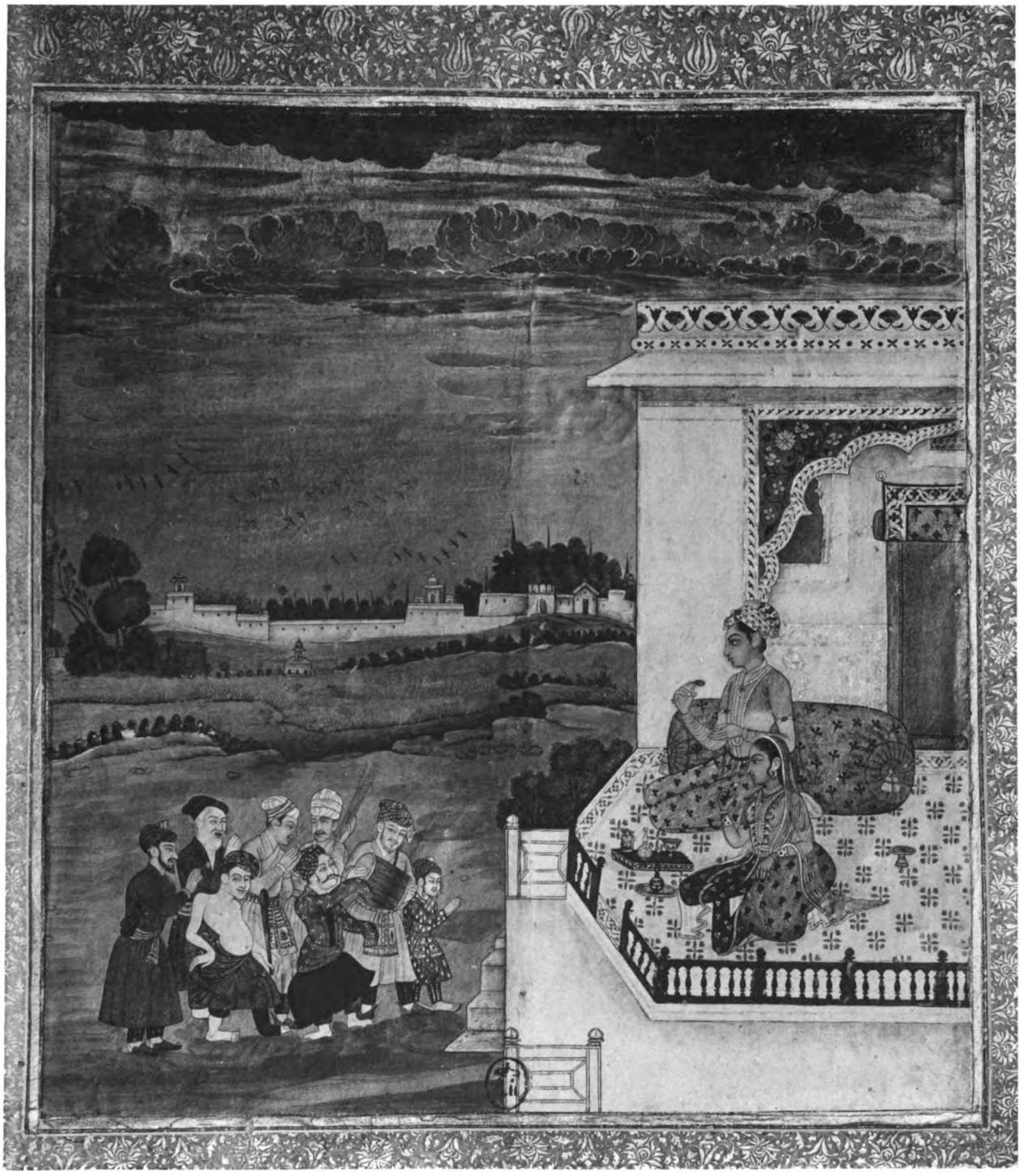


Phototypie Barry.

UNE DAME HINDOUE OFFRANT A BOIRE A UN PRINCE MOGHOL
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 48*).

Digitized by Google

Digitized by Google

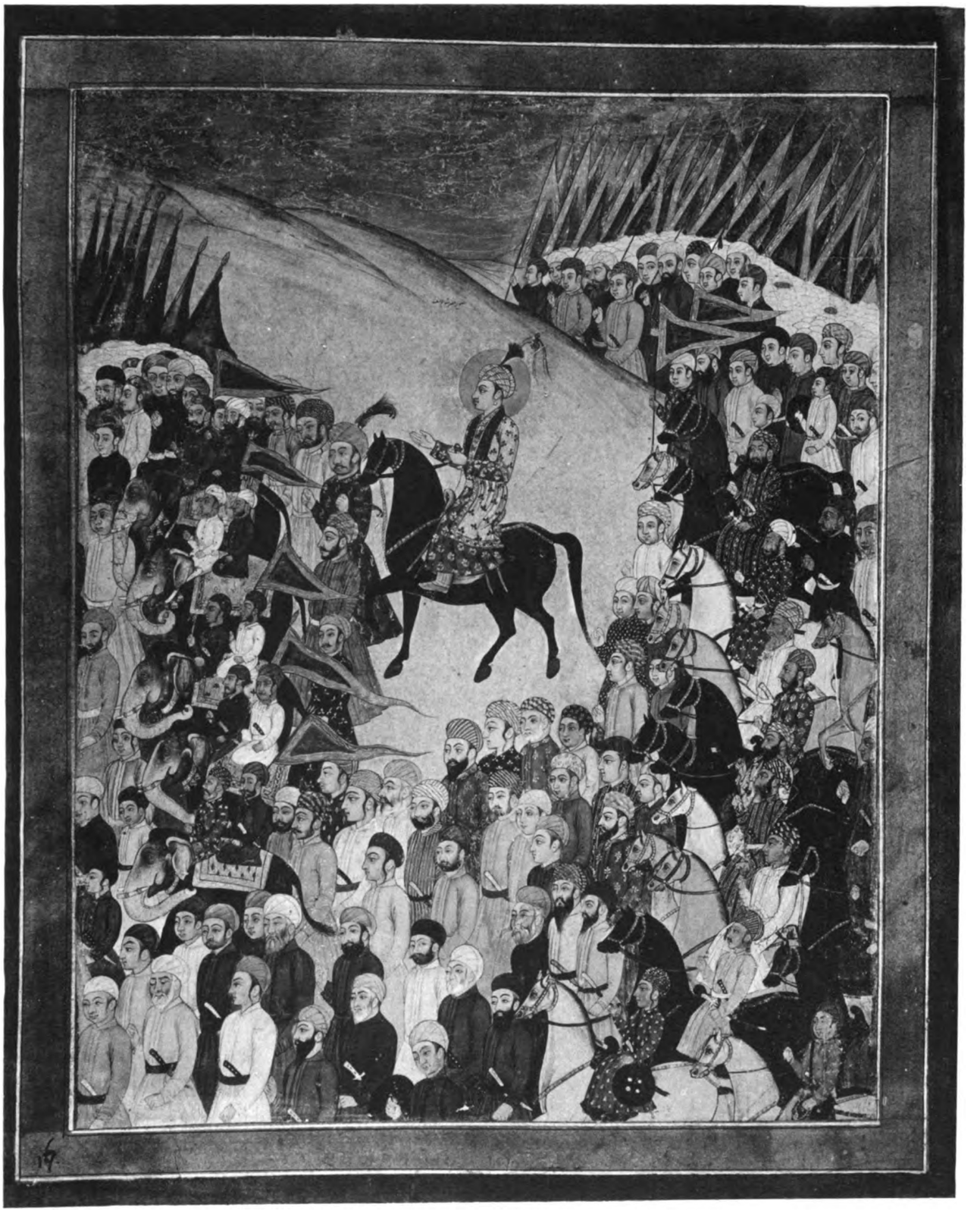


Photolypie Barry.

MENDIANTS DANSANT DEVANT UN PRINCE MUSULMAN ET SA FEMME
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 14*).

Digitized by Google

Digitized by Google

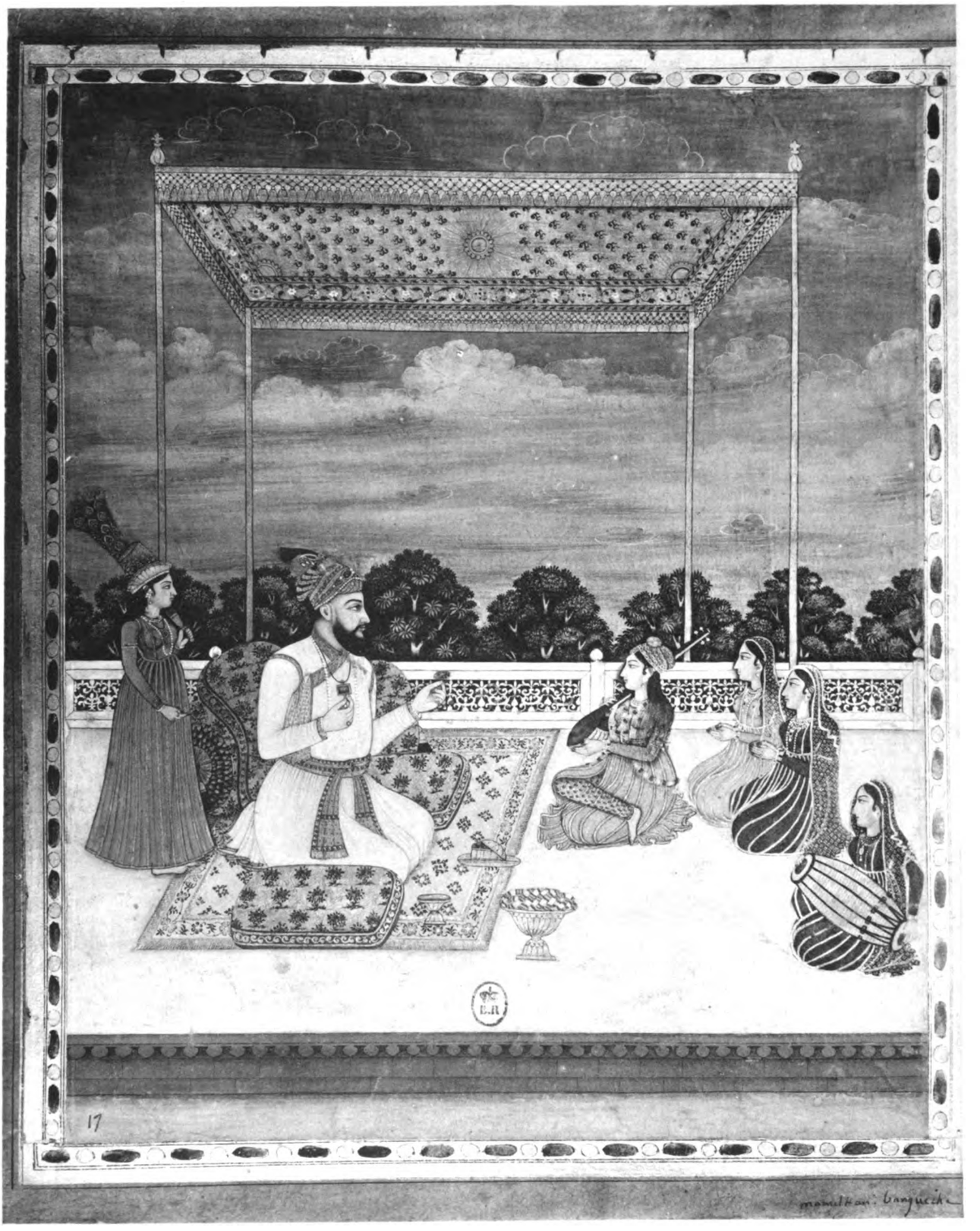


Photolypie Barry.

LE PROPHÈTE JOSEPH ET SON ESCORTE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 16*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

MOHAMMAD KHAN BANGUISH
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 17*)

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

DEUX DAMES MUSULMANES SE RÉCRÉANT SUR UNE TERRASSE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 18*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

UNE RELIGIEUSE HINDOUE, UN FAKIR ET DES MUSICIENNES
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 22*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

UNE DAME HINDOUE CONDUITE LA NUIT A LA MAISON DE SON ÉPOUX
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 31*).

Digitized by Google

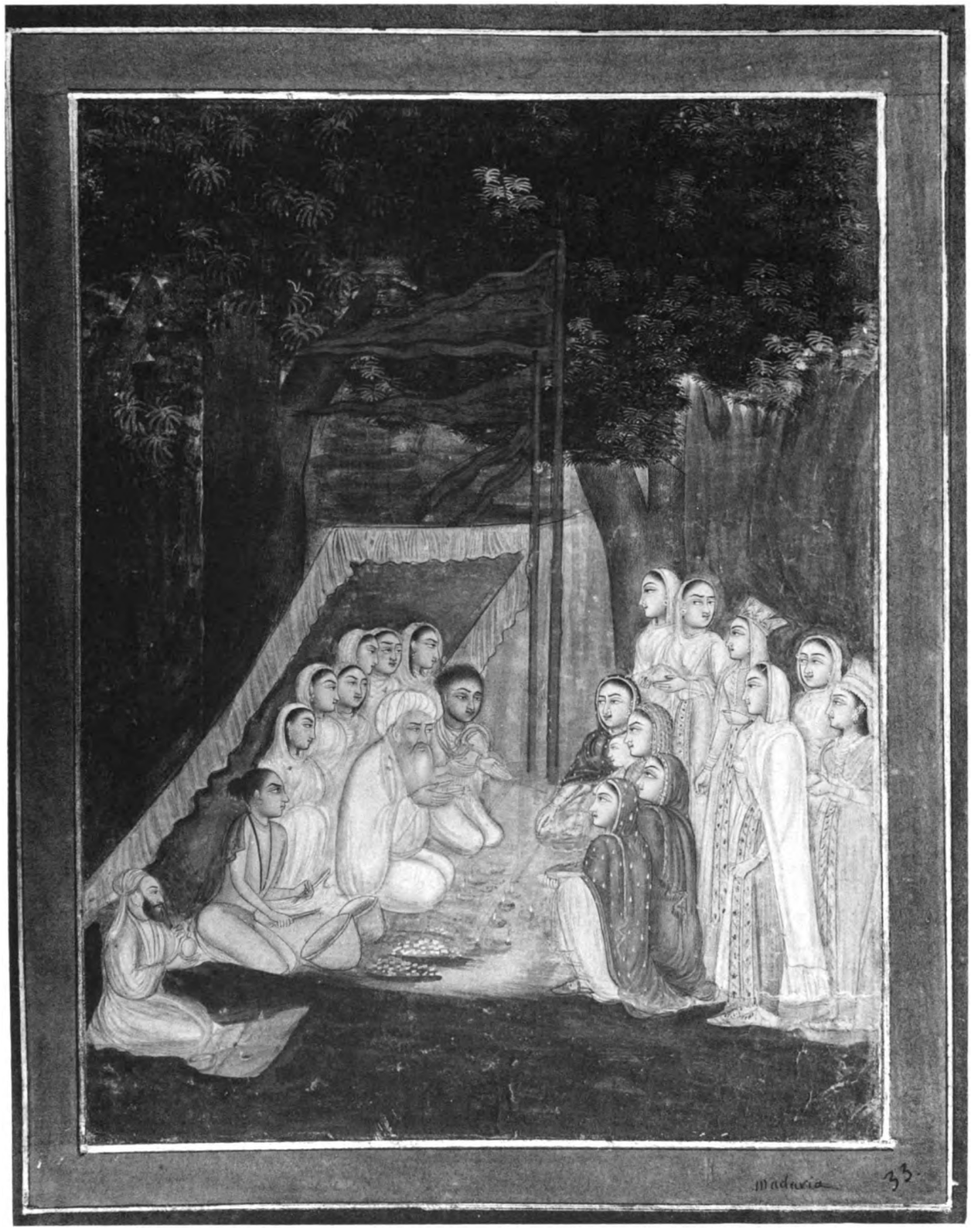
Digitized by Google

Phototypie Barry.

LE PROPHÈTE JOSEPH ENTRANT CHEZ ZOULAIKHA, FEMME DU ROI D'ÉGYPTE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 32*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

SECTATEURS DU SAINT MUSULMAN MADAR
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol.33*).

Digitized by Google

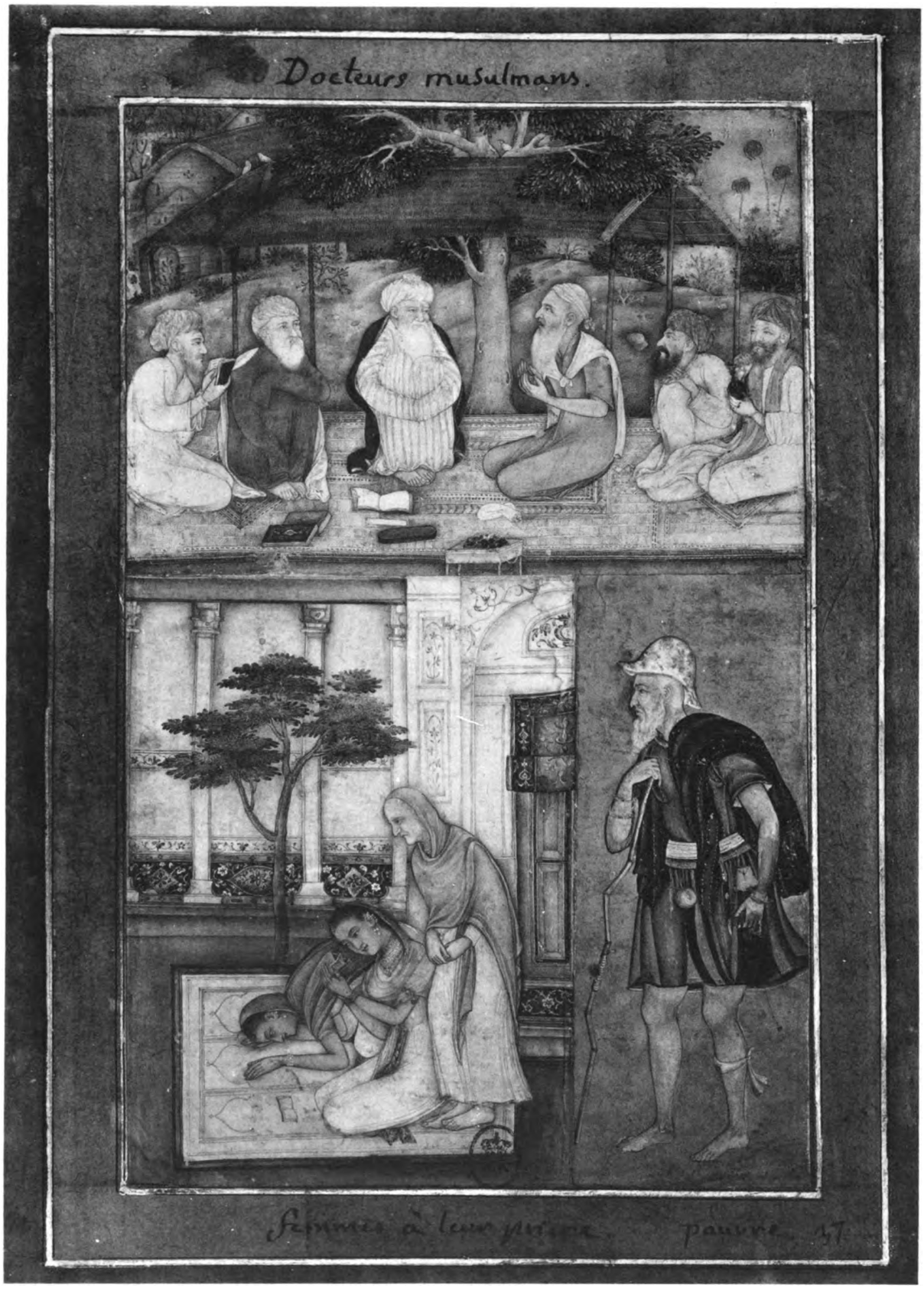
Digitized by Google

Phototypie Barry.

DAMES HINDOUES ET LEURS SUIVANTES, LA NUIT, SUR UNE TERRASSE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 6*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

DOCTEURS MUSULMANS, DERVICHES ET DAMES FAISANT LA PRIÈRE
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 37*).

Digitized by Google

Digitized by Google

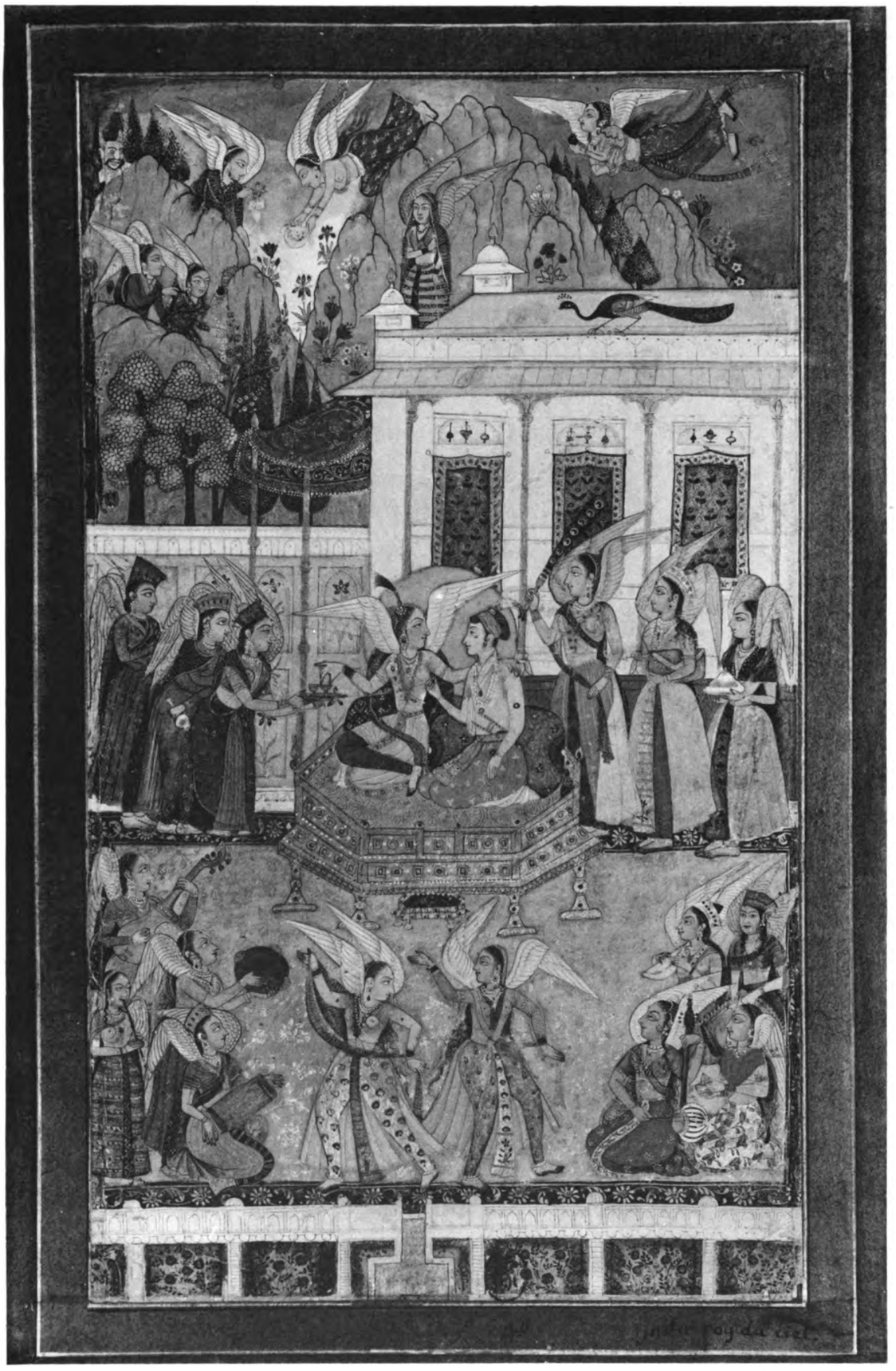
Phototypie Barry.

LE SAINT SOUFI IBRAHIM, FILS D'ADHAM, SERVI PAR LES ANGES

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 39*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

LE DIEU INDRA DANS SON CIEL
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 40*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

L'EMPEREUR SHAH DJIHAN SUR UN ÉLÉPHANT
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 45*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

DAMES HINDOUES DEVANT UN HOMME BLESSÉ
(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 47*).

Digitized by Google

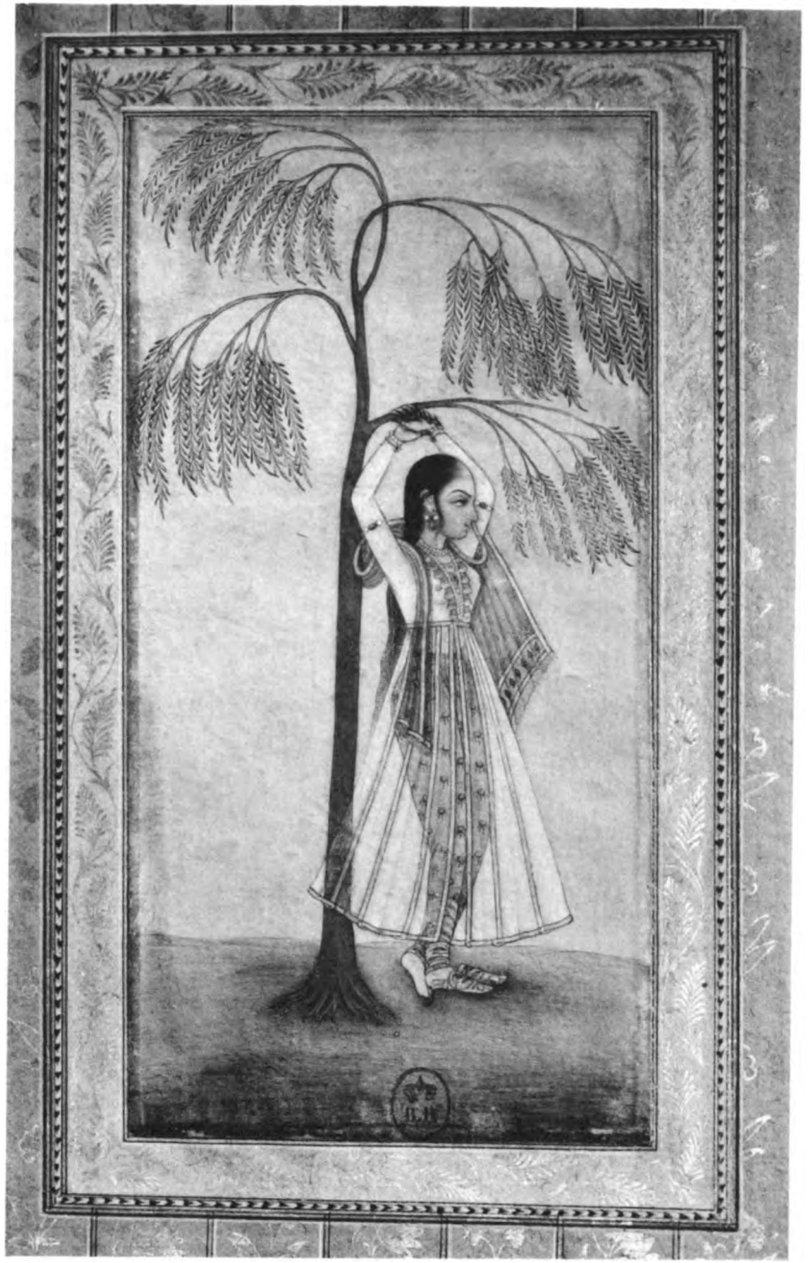
Digitized by Google

Photolypie Barry.

DEUX PORTRAITS DE L'EMPEREUR SHAH DJIHAN
(Paris, Bibl. nat., Estampes OD 41, ff. 4 et 41).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

DAMES HINDOUES

(Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, ff. 5 et 9).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

DAMES HINDOUES JOUANT DE LA VINA

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, ff. 14 et 25 bis*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

PORTRAITS DE JEUNES FILLES HINDOUES

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, ff. 18 et 34*).

Digitized by Google

Digitized by Google

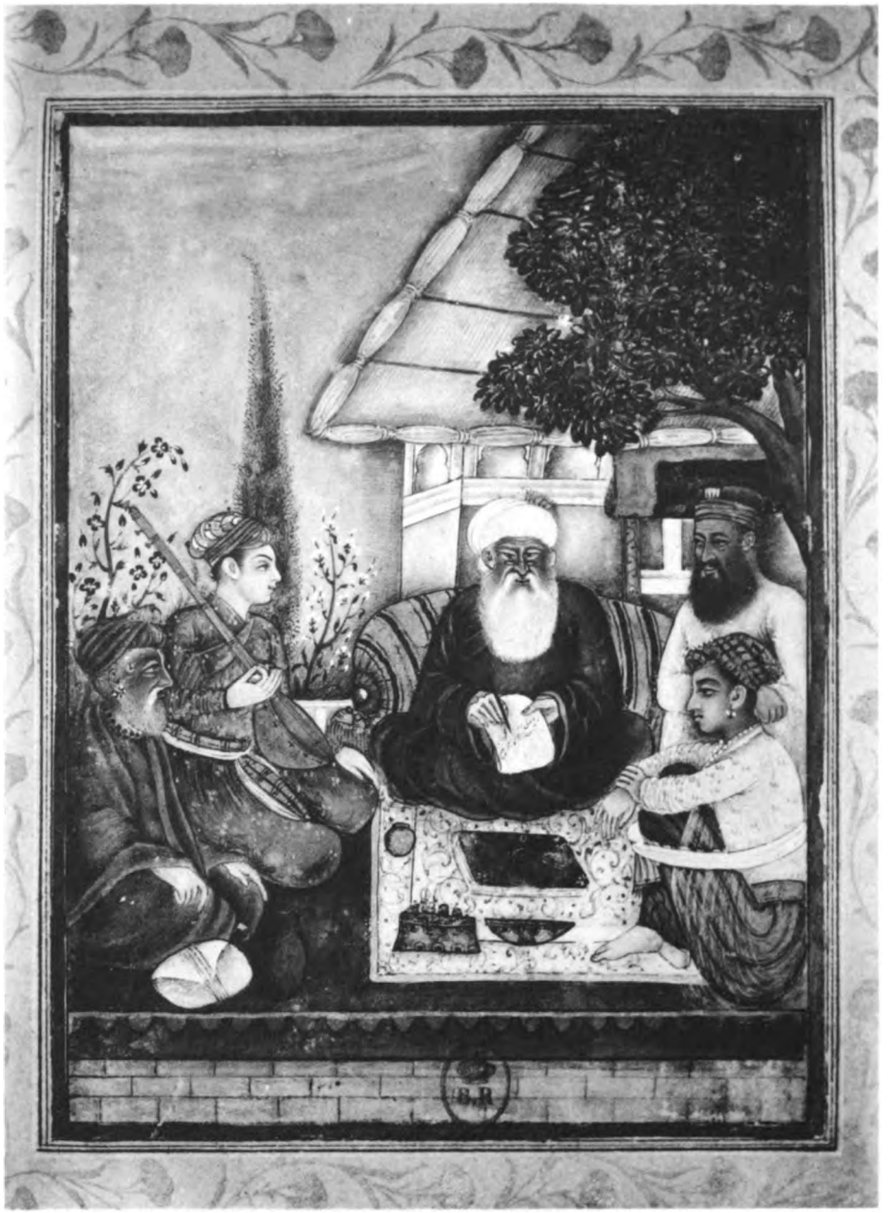
Phototypie Barry.

DANSEUSES

(Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, ff. 15 et 21 verso).

Digitized by Google

Digitized by Google



UN MOLLAH ÉCRIVANT

UNE SERVANTE HINDOUE

Phototypie Barry.

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, ff. 22 et 36*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

L'EMPEREUR BABER

UN JEUNE SEIGNEUR HINDOU ET SA FEMME

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 37, et OD 43, fol. 14*).

Digitized by Google

Digitized by Google

SCÈNE D'ESCRIME

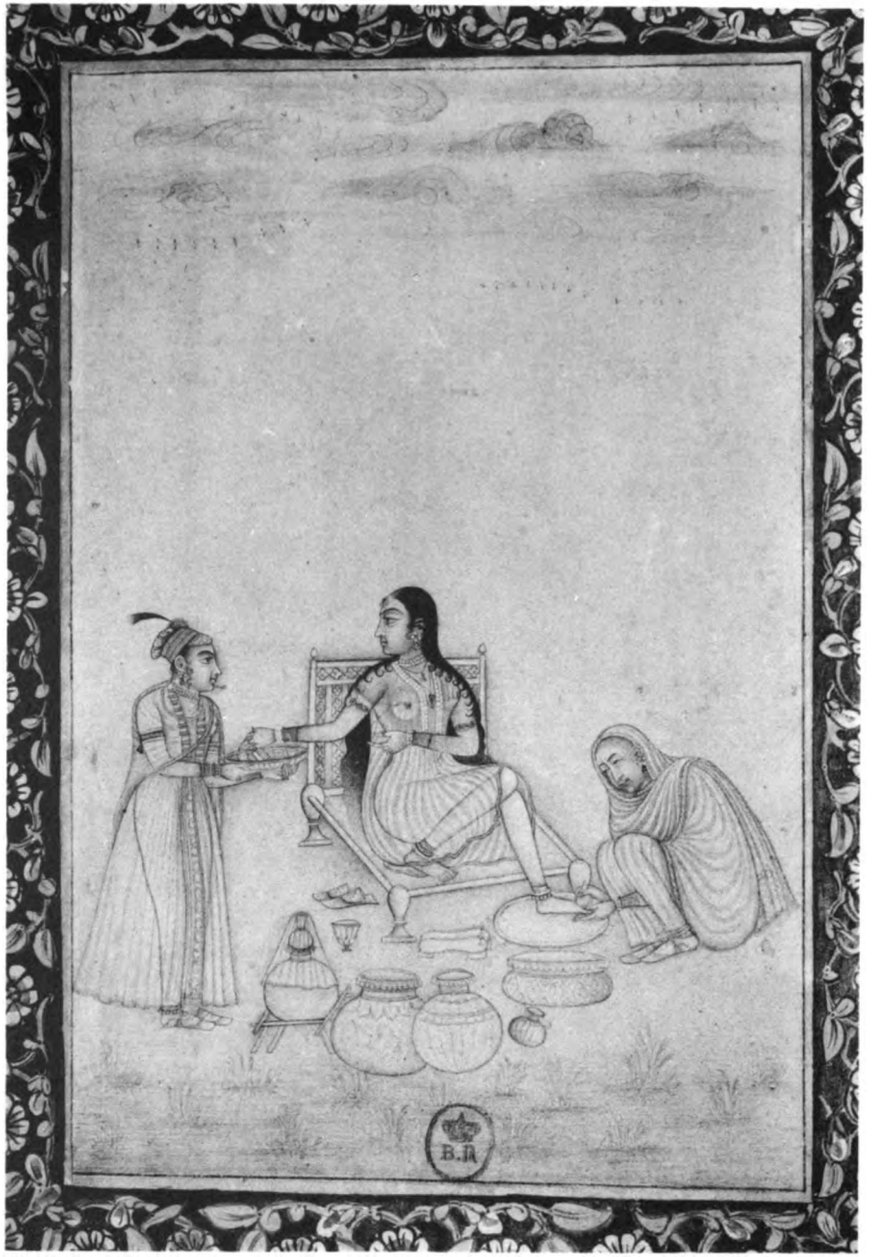
Phototypie Barry.

UN SHAIKH SOUFI

(Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, ff. 17 et 26).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

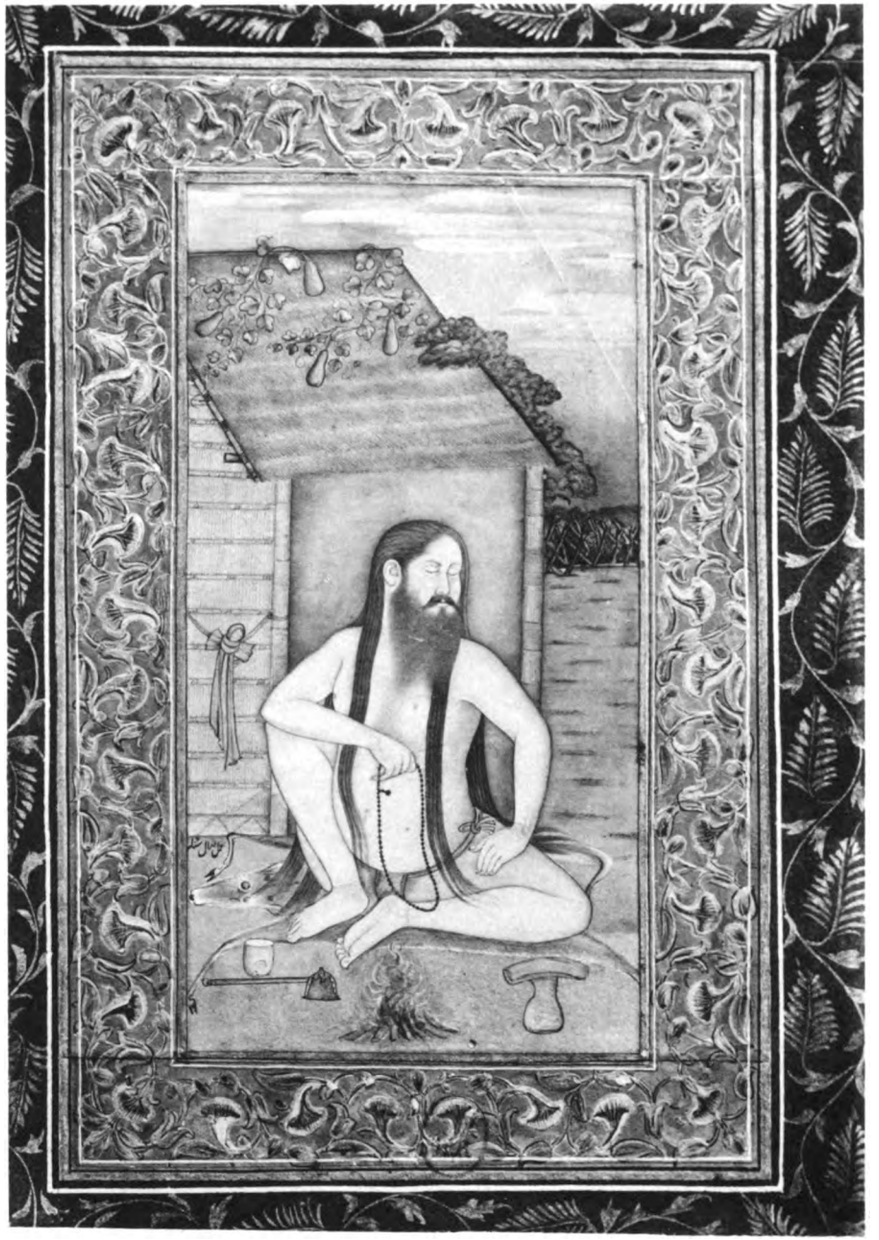
DAME MUSULMANE A SA TOILETTE

LA PRINCESSE PADMAVATI

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 43, fol. 34 et 36*).

Digitized by Google

Digitized by Google



Phototypie Barry.

UNE HOURI SUR UN CHAMEAU MAGIQUE — UN DJOGUI

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, fol. 8, et OD 43, fol. 35*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Phototypie Barry.

FEMME ASCÈTE ET MUSICIENNE

L'EMPEREUR SHAHDJIHAN

(*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 44, ff. 21 et 27*).

Digitized by Google

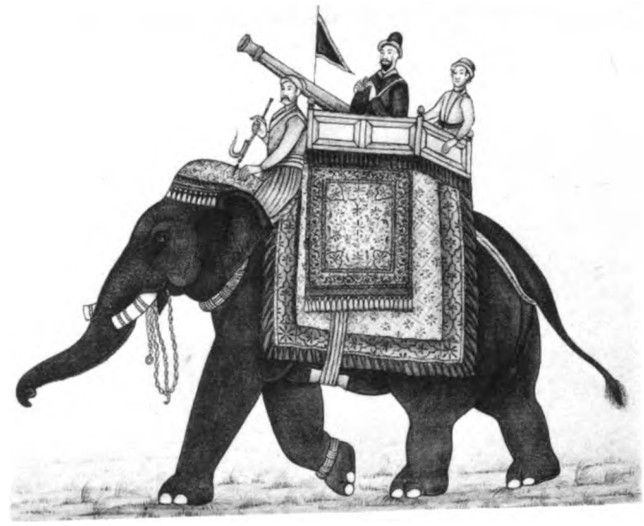
Digitized by Google

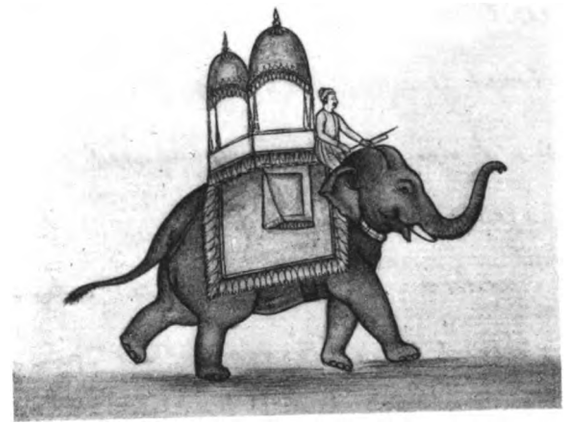
Photolypie Barry.

COPIE D'UN TABLEAU FRANÇAIS. — UN CHEVAL RICHEMENT CAPARAÇONNÉ (*Paris, Bibl. nat., Estampes OD 42, fol. 40 verso, et OD 43, fol. 44*).

Digitized by Google

Digitized by Google





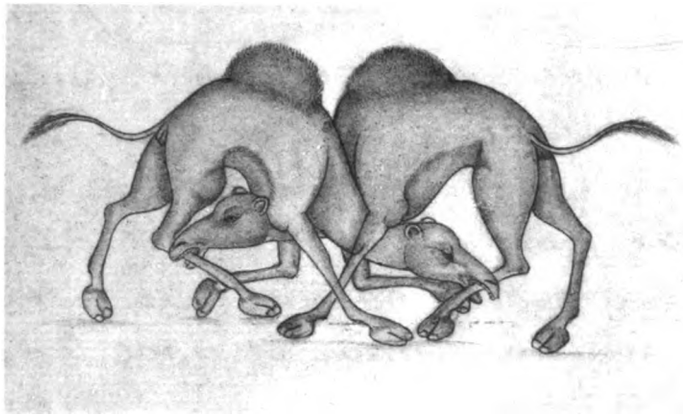
Phototypie Barry.

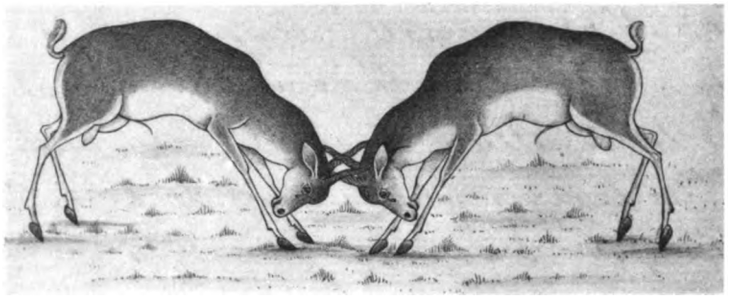
ÉLÉPHANTS HARNACHÉS

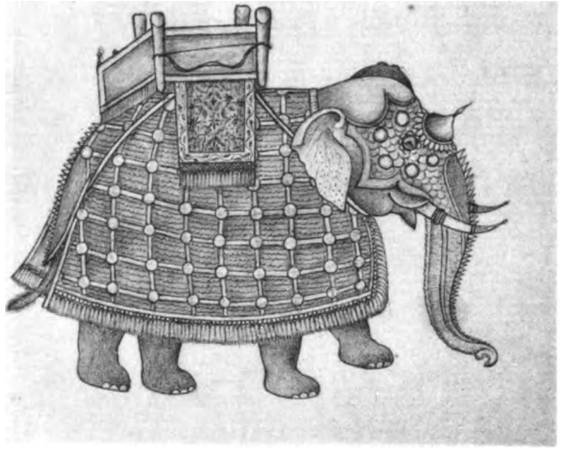
(*Paris, Bibl. nat., Histoire de l'Inde, par Gentil, man. français 24219*).

Digitized by Google

Digitized by Google







Phototypie Barry.

CHAMEAUX, ANTILOPES ET ÉLÉPHANTS

(*Paris, Bibl. nat., Histoire de l'Inde, par Gentil, man. français 24219*).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Arts
Library

ND3345
.P16
10.année
1926
Q

Société française
reproductions de
manuscrits a peintures

Bulletin

Digitized by Google

PENN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
A0000664788843

Digitized by Google